DUBLET

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA ARTA PLASTICĂ

TOMUL 14
2
1967

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE:

ACAD. PROF. GEORGE OPRESCU — *redactor responsabil*; PROF. MARCEL BREAZU; CONF. UNIV. OVIDIU DRIMBA; FLOREA BOBU FLORESCU; DAN HĂULICĂ; ACAD. ION JALEA; ACAD. PROF. MIHAIL JORA; ECATERINA OPROIU-MURGESCU; PAUL PETRESCU — *secretar științific de redacție*; PROF. MIHAI POP; MIRCEA POPESCU — *redactor responsabil adjunct*; PROF. ZENO VANCEA; Prof. VIRGIL VĂTĂȘIANU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România.

Prețul unui abonament este de 40 lei pe an.
În țară abonamentele se fac la Oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Orice comandă din străinătate (numere izolate sau abonamente) se face prin CARTIMEX, Căsuța poștală 134—135, București, Republica Socialistă România.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite Comitetului de redacție al revistei pe adresa: Calea Victoriei 11, București.

APARE DE 2 ORI PE AN

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
SERIA ARTĂ PLASTICĂ

Tomul 14 Nr. 2

SUMAR

		Pag.
EDITORIAL	.....	139
TEODORA VOINESCU	Metode de cercetare în domeniul artei medievale româneşti	141
RĂZVAN THEODORESCU	Cîteva observaţii asupra unor piese de argintărie din veacul al XIV-lea. În jurul unei continuităţi artistice balcano-dunărene	145
GHEORGHE ARION	Date noi referitoare la prima catedrală catolică de la Alba-Iulia	155
RADA TEODORU	Pridvorul Tismanei	161
PAVEL CHIHAIA	Un vechi monument de arhitectură în Rîmnicul-Vîlcea: biserica Sf. Dumitru	175
EMIL LĂZĂRESCU	O icoană puţin cunoscută din secolul al XVI-lea şi problema pronaosului bisericii mănăstirii Argeşului	187
DUMITRU NASTASE	Despre spaţiul funerar în arhitectura moldovenească	201
CORNELIA PILLAT	Pictura din interiorul bisericii Creţulescu din Bucureşti	209
CONSTANTIN JOJA	Pridvorul închis în arhitectura civilă urbană românească în secolele al XIX-lea şi al XX-lea	227
MARGARETA BENKÖ	Probleme urbanistice ale oraşului Cluj în prima jumătate a secolului al XIX-lea....	237

NOTE DE LECTURĂ

PAUL PETRESCU şi PAUL H. STAHL	Scoarţele româneşti *(Anca Ciobanu)*	245
VALERIU BUTURĂ	Muzeul etnografic al Transilvaniei,Cluj *(Marina Marinescu)*	246
Repertoriu de expoziţii		247
Index alfabetic		251

STUDII ŞI CERCET. DE IST. ART., SERIA ARTĂ PLASTICĂ, T. 14, NR. 2, P. 137—252, BUCUREŞTI, 1967

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cu cea de-a doua sesiune științifică de comunicări organizată de sectorul de artă veche românească din Institutul de istoria artei al Academiei Republicii Socialiste România, care s-a desfășurat în 23 — 25 martie 1967 [1], s-a înfiripat un început de tradiție, al cărei viitor se dorește cu consecvență bogat în bune rezultate.

Deși foarte scurt, intervalul de timp care a trecut între cele două sesiuni a reprezentat în viața sectorului o perioadă de rodnice experiențe, de noi și fructuoase deschideri de orizont. După încheierea lucrărilor de redactare și pregătire pentru tipar a primelor două volume din *Istoria artelor plastice în România* — sinteză a cunoștințelor acumulate pînă acum —, principala preocupare a fost atacarea unor domenii prea puțin sau de loc cunoscute și reluarea cercetării asupra problemelor încă nelămurite. Capitole rămase albe pînă în prezent, ca, de exemplu, arta metalelor în spațiul carpato-dunărean în secolele IX —XIV sau dezvoltarea în spirit tradițional a arhitecturii urbane din secolul al XIX-lea, au intrat pentru prima oară în atenția cercetătorilor, rezultatele obținute — parțial valorificate și la recenta sesiune — fiind demne să fie luate în considerare. În același timp au fost repuse în discuție momente de mare importanță pentru istoria artei vechi românești, dar controversate încă — problema rezolvărilor de program și spațiu a monumentelor muntenești de la începutul secolului al XVI-lea (biserica mănăstirii Tismana și biserica episcopală de la Curtea de Argeș), probleme ale goticului timpuriu în Transilvania, probleme ale stilului brîncovenesc etc. —, țelul final al tuturor acestor eforturi fiind cunoașterea echilibrată și aprofundată a fenomenului medieval de artă de pe teritoriul țării noastre.

În toate aceste studii, fără să se neglijeze parcurgerea unui bogat material bibliografic și de arhivă, principalul accent a fost pus pe cercetarea materialului concret, a operei de artă, avîndu-se permanent în vedere valoarea de neînlocuit a informațiilor directe.

Cu același susținut interes au fost cultivate și dezvoltate preocupările pentru analizele comparate dintre arta românească și arta altor popoare, în scopul unor cît mai clare delimitări istorice și stilistice, de spirit local, de școală națională. Au fost întreprinse studii asupra artei medievale din Bulgaria, Cehoslovacia, Iugoslavia, Polonia, din U.R.S.S. (Ucraina, Rusia, Armenia și Georgia), unele probleme figurînd în planul permanent de cercetare al sectorului. Dintre primele rezultate obținute în acest domeniu se cuvine să semnalăm observațiile originale asupra formării spațiului în arhitectura

[1] Prima sesiune a avut loc în februarie 1965.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

țărilor caucaziene, expuse și cu ocazia sesiunii științifice a sectorului [2]. Trebuie să menționăm însă că extinderea cercetărilor în sfera artei comparate se lovește de numeroase dificultăți, în primul rînd de natură documentară.

Comunicările prezentate la cea de-a doua sesiune științifică și publicate în paginile ce urmează reprezintă, așadar, un reflex al activității de cercetare din sectorul de artă veche românească, materializînd cîteva dintre concluziile obținute în ultima vreme [3]. Cele mai multe sînt extrase sau rezumate din studii sau articole mai ample ce vor fi publicate în viitor cu un aparat critic corespunzător și cu un material ilustrativ bogat.

Publicarea lor în formă de comunicare este un act de urgență, pentru a pune în discuție, cu cîteva luni mai devreme, probleme de interes general.

[2] Sorin Ulea, *Asupra formării spațiului interior în arhitectura medievală a Armeniei și Georgiei*, în *S.C.I.A., Seria artă plastică*, 1967, nr. 1.

[3] Din cauza lipsei de spațiu, comunicările: Teodora Voinescu, *Observații asupra stilului brîncovenesc. Portalul*, Florentina Dumitrescu, *Observații asupra stilului brîncovenesc. Decorația iconostasului* și Vasile Drăguț, *Contribuții privind arhitectura goticului timpuriu în Transilvania*, nu au putut intra în numărul de față și urmează a fi publicate în numărul viitor.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

METODE DE CERCETARE ÎN DOMENIUL ARTEI MEDIEVALE ROMÂNEȘTI

de TEODORA VOINESCU

Problema metodelor de cercetare, înscrisă în fruntea programului celei de-a doua sesiuni de comunicări a sectorului de artă veche românească, nu poate fi discutată încă la nivelul unui sistem unitar și complet de investigare științifică, deși o privire retrospectivă asupra activității desfășurate în studiul artei medievale românești confirmă aprecIabilul interes și continuitatea de care s-a bucurat la noi cercetarea în acest domeniu. Rămîne, pentru tot acest răstimp, valabilă și fundamentală contribuția celor care, printr-o preocupare susținută și prin studii de migală sau prin tentative de sinteză, s-au străduit să determine obiectul istoriei artei medievale românești, să-i precizeze conținutul, să-i lărgească, prin rezultatul studiilor lor, sfera de cunoaștere. Aportul precumpănitor al celor mai valoroși reprezentanți ai culturii românești, de la sfîrșitul veacului al XIX-lea și din prima jumătate a veacului nostru — personalități ca cele ale lui Grigore Tocilescu, Alexandru Odobescu, Nicolae Iorga, George Balș și alții — reprezintă atît din punctul de vedere al informației, cît și din acela al înțelegerii fenomenului artistic, o primă etapă, pe plan teoretic, din soluția finală spre care trebuie să tindă istoricul artei medievale românești prin folosirea metodei sale de cercetare. Revine cercetătorului de azi sarcina de a continua să studieze întregul patrimoniu artistic de pe teritoriul țării, de a lega fenomenul de artă de contextul istoric, de a aplica cu consecvență metodele de investigare și de interpretare istorică și estetică, pentru a putea să-și desăvîrșească studiul în totalitatea sa, de la cea mai judicioasă interpretare a izvoarelor și pînă la limitele extreme la care pot duce, în etapa finală a cercetării, aplicarea metodei de investigare și interpretare comparativă. Din acest punct de vedere, ni se pare încă prematur să vorbim, în istoria artei românești, de o școală pe principiile căreia istoricii artei medievale să-și fi putut constitui și apoi experimenta metode de cercetare. Acest fapt nu exclude însă posibilitatea de a contura specificitatea procesului de cercetare al fenomenului artistic medieval și de a preciza punctul de vedere actual asupra anumitor metode de investigare folosite în trecut sau aplicate încă și azi, într-un caz sau altul, de către cei ce studiază operele de artă medievală de pe teritoriul țării noastre.

Studiul artei vechi românești oferă cercetătorilor de specialitate un vast domeniu de activitate științifică, ce-și lărgește continuu limitele, prin îmbogățirea cunoștințelor noastre asupra artei feudalismului dezvoltat și tîrziu cu materiale noi, rezultate atît din cercetările arheologiei feudale, cît și din descoperirile făcute cu prilejul restaurărilor de monumente. Cu metodele de investigare actuale s-a ajuns să se cunoască mai bine începuturile artei de pe teritoriul de la răsărit și sud de Carpați, în vremile anterioare constituirii politice a țărilor române, să se contureze mai ferm, în procesul originilor artei românești, fenomenul confluenței cu arii de cultură de mare prestigiu, ca cele ale Bizanțului, ale lumii balcanice de tradiție bizantină și Europei centrale și de răsărit.

Varietatea materialului artistic medieval — ce reprezintă moștenirea a peste zece secole de creație, în genuri foarte diferite, ce merg de la arhitectură și pînă la podoabe — ridică o problematică de o excepțională importanță și diversitate. Ea se extinde de la chestiuni

STUDII ȘI CERCET. DE IST. ART., SERIA ARTĂ PLASTICĂ, T. 14, NR. 2, P. 141—143, BUCUREȘTI, 1967

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

minuţioase de datare a monumentelor şi obiectelor pînă la ample probleme de stil, de interferenţe artistice şi de reconstituire a unor concepţii estetice dominante în epoci de mult apuse, ca şi, pe de altă parte, de la probleme de tehnică pînă la încercări de stabilire a complexelor legături dintre creaţia artistică şi viaţa economică, socială, politică şi culturală de odinioară. În această direcţie, cercetările recente asupra artei medievale româneşti marchează o etapă de substanţială luare în atenţie a unor teme cu totul noi sau mai puţin studiate în trecut: arhitectura civilă şi monastică pe teritoriul ţării noastre, evoluţia picturii româneşti în Transilvania, pictura de icoane, arta muntenească în veacurile XVII—XVIII, cu accent asupra procesului de trecere de la momentul încheierii artei feudale la cel al fenomenului artistic modern, încercarea de a delimita etape stilistice, de pildă aceea a artei moldoveneşti din timpul lui Ştefan cel Mare sau a artei epocii brîncoveneşti. În asemenea cazuri, cercetarea contribuie atît la revizuirea unor date fundamentale de amănunt şi la îmbogăţirea, prin studii analitice şi de interpretare, a cunoştinţelor asupra unui număr important de opere şi monumente, cît şi prin deschiderea de noi orizonturi în valorificarea creaţiei artistice româneşti. Concentrarea rezultatelor dobîndite în toate domeniile de cercetare într-o viziune de sinteză, exprimată prin prezentarea etapelor succesive de evoluţie ale artei medievale din cele trei provincii româneşti, reprezintă nu numai un aport ştiinţific nou, dar şi o verificare din punctul de vedere al eficienţei metodelor de cercetare folosite în decursul ultimilor ani.

În concepţia actuală asupra istoriei artei, fenomenul artistic nu mai poate fi studiat doar în sine, ci trebuie cercetat în multiplele lui conexiuni cu toate celelalte fenomene de suprastructură şi — dincolo de acestea — în cauzele adînci ce-l determină. Totodată, continuitatea în timp a artei medievale româneşti şi unitatea dintre diferitele genuri artistice fac ca, pe de o parte, orice progres în cunoaşterea uneia dintre diversele epoci ce se cer a fi cercetate să schimbe uneori esenţial punctele de vedere nu numai asupra epocilor ulterioare, ci şi asupra celor anterioare; iar pe de altă parte ca orice precizare de amănunt în unul din domeniile de manifestare artistică să aibă repercusiuni însemnate în cunoaşterea tuturor celorlalte. În sfîrşit, arta medievală românească nu s-a dezvoltat izolat, astfel încît numai elucidarea unor probleme născute din cercetarea interferenţelor ei cu artele altor popoare, învecinate sau mai îndepărtate, cu care am avut legături în decursul istoriei ne poate îngădui integrarea ei în marile curente ale artei universale.

În această situaţie, cercetătorul istoriei artei medievale româneşti se vede silit a folosi adesea rezultatele şi metodele specifice altor domenii de cercetare sau chiar altor discipline conexe, în măsura în care atît înţelegerea fenomenului artistic, cît şi concluziile la care tinde îşi au implicaţii în toate aceste sectoare înrudite. De aici decurge marea greutate ce stă în faţa cercetării artei medievale, aceea a folosirii, cu egală competenţă, a rezultatelor obţinute în alte discipline şi a întrebuinţării adesea a unor metode din domenii deosebit de vaste şi variate, legate însă totuşi de problematica artei vechi româneşti. Astfel, calitatea cercetării rezidă nu numai în cunoaşterea la zi a materialului, ci şi în selecţionarea metodelor de investigare, în alegerea a ceea ce am putea numi «metodă adecvată» fiecărui caz în parte şi fiecăreia dintre numeroasele probleme pe care acestea le ridică.

Astfel, ca şi în trecut — ba chiar mai mult decît în trecut —, cercetarea artei româneşti rămîne organic legată de cercetarea istorică propriu-zisă, interesul pentru cunoaşterea trecutului artistic crescînd şi dezvoltîndu-se paralel cu înseşi cercetările istorice. Folosirea izvoarelor, verificarea datelor, descifrarea inscripţiilor, clasificarea cronologică şi tipologică, integrarea în complexul istoric, economic şi social sînt operaţii comune istoricului medievist, arheologului, arhitectului restaurator, ca şi istoricului artei medievale româneşti, cu singura deosebire că acestuia din urmă îi revine şi sarcina de a semnala tot ceea ce poate fi valorificat sub unghiul însuşirilor artistice, tot ceea ce poate fi integrat, din punct de vedere estetic, într-un plan mai larg, acela al unei viziuni generale de domeniul istoriei culturii. Căci o identificare, găsirea unui document nou, sesizarea unei similitudini între două fenomene socotite pînă acum disparate sînt desigur cîştiguri ale cercetării istorice, dar ele nu pot fi inseriate de istoricul de artă dacă este eliminată aprecierea estetică.

Pentru a intra cu adevărat în domeniul istoriei artei se cere de a trece pragul simplei documentări istorice. Există însă în istoriografia de artă o tendinţă pronunţată de a pune

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

un accent important pe teoretizarea istoriei artei și pe latura estetică a studiului operei de artă, după cum persistă poziția, pronunțată de asemenea, a celor ce consideră că prin acumulare de date și-au încheiat, în cea mai mare parte, misiunea. Înainte de a răspunde la întrebarea: care sînt metodele cele mai adecvate cercetării în domeniul istoriei artei vechi românești, se impun cîteva observații în legătură cu analiza însăși a fenomenului de creație ce trebuie cercetat concomitent sub cele trei aspecte: istoric, stilistic și al valorii artistice. A separa studiul și a despărți metodele de cercetare în două domenii diferite, fără corespondență unul cu celălalt — unul istoric și celălalt stilistic și al judecății de valoare —, ni se pare a concepe cu totul eronat studiul artei medievale, al cărui țel trebuie să fie tocmai înțelegerea integrală a fenomenului artistic, căci punerea în valoare a operei de artă nu exclude, ci, dimpotrivă, implică procesul de cunoaștere istorică și tot complexul de operații legate de cercetarea izvoarelor istorice.

Azi se impune din ce în ce mai mult axarea studiilor pe cercetarea directă a monumentelor și obiectelor, atît de pe teren, cît și din colecțiile muzeelor, acțiune care, împreună cu temeinica documentare istorică, prezintă primul stadiu din etapa cercetării sistematice a istoriei artei. Descrierea, stabilirea unei iconografii, analiza tehnică sînt operații indispensabile azi înțelegerii operei de artă în structura ei unitară, finită și precis individualizată. Ea deschide astfel drumul și merge apoi în pas cu aplicarea metodei interpretative, pe calea stabilirii judecăților de valoare, proces ce constituie țelul ultim și punctul culminant al cercetării istoricului de artă. Complete și corecte instrumente de lucru, repertoriile de obiecte de artă decorativă de domeniul argintăriei, sculpturii în lemn, broderiei sînt în măsură să dovedească rezultatele ce se pot obține în istoria artei noastre prin folosirea metodei de cercetare analitică.

Studiul legăturilor permanente dintre creațiile artistice din cuprinsul celor trei țări românești în decursul evului mediu și extinderea cercetărilor asupra ariilor de cultură și artă de tradiție bizantină și occidentală, în permanent contact cu care țările noastre au evoluat, reclamă folosirea din ce în ce mai mult a metodelor de cercetare comparativă. Ele au de scop să ducă la elucidarea problemei rolului influențelor în procesul de creație al artei românești și să pună în valoare caracterele permanente ale artei noastre medievale. Numai astfel schimbarea de perspectivă în problema înțelegerii corecte a genezei artei românești, ca și încadrarea pe baza unor judecăți noi de valoare a acesteia în contextul artei sud-estului european, vor constitui punctele de sprijin de pe care se poate face justa apreciere a valorii proprii a artei românești.

Este și rămîne sarcina sectorului de artă veche românească, în colaborare cu toate institutele de cercetare de profil apropiat, cu muzeele și cu specialiștii în restaurări de monumente și de opere de artă, să adîncească necontenit, prin cercetările lor conjugate, prin metode de lucru cît mai adecvate și mai eficiente, ca și prin schimburi de păreri cu specialiștii din țările vecine, să contribuie la înțelegerea, integrarea istorică și estetică a fenomenelor de artă medievală în ansamblul culturii românești.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CÎTEVA OBSERVAȚII ASUPRA UNOR PIESE DE ARGINTĂRIE DIN VEACUL AL XIV-LEA

ÎN JURUL UNEI CONTINUITĂȚI ARTISTICE BALCANO-DUNĂRENE

de RĂZVAN THEODORESCU

Moment crucial în evoluția destinelor istorice ale evului mediu românesc și punct de hotar între două epoci de cultură, veacul afirmării politice a pămîntului de la sud și de la răsărit de Carpați în forme statal-feudale constituite și în luptă pentru neatîrnare este, așa cum prea bine se știe, încă puțin cunoscut din punct de vedere artistic, dacă nu sub aspectul cantitativ al foarte redusului material, cel puțin sub acela al sensului și al implicațiilor mai profunde ale acestuia în procesul constituirii unei viziuni estetice autohtone.

În ansamblul complex al întrepătrunderilor de ecouri artistice din Bizanțul Paleologilor, din Balcani și din Occident, formele de artă cunoscute și adaptate de către societatea românească a veacului al XIV-lea unui fond cultural local deja închegat nu puteau fi decît cele familiare unei mai largi zone din sud-estul și din părțile răsăritene și est-centrale ale continentului. Departe însă de a reprezenta, așa cum se credea cu decenii în urmă [1], epoca primei luări de contact cu arta medievală europeană, veacul al XIV-lea încheia vremea feudalismului timpuriu în care teritoriul românesc se familiarizase, cu intensități și în moduri diferite, cu felurite elemente ale artei bizantine și ale celei apusene — de la planuri și sisteme de zidire pînă la podoabe — prin contactele diverse ale feudalității românești de dincoace și de dincolo de munți tocmai cu ariile artistice în care Bizanțul și Occidentul se interferau cu mai multă rodnicie: Serbia, cel de-al doilea țarat bulgar, cnezatele Rusiei de sud-vest și Ungaria.

Dacă în ceea ce privește arhitectura și pictura, încă prea puțin cunoscuta evoluție artistică a veacurilor X—XIV pe plan sud-est european este greu de urmărit prin referiri la monumente de pe teritoriul țării noastre, prin simplul fapt al extremei lor rarități, domeniul podoabelor și, parțial, cel al argintăriei rămîn, credem, a fi cele mai apte prin însăși natura lor să arunce noi lumini privind locul zonei nord-dunărene în difuziunea unor forme de artă recunoscute pentru larga lor expansiune în evul mediu timpuriu.

Cele cîteva observații cuprinse în rîndurile ce urmează își au obîrșia în cercetarea întreprinsă în ultimul timp în legătură cu unele piese de argintărie și de podoabă medievale descoperite pe teritoriul țării noastre și pe cele imediat învecinate, mărginindu-ne aici a lua în discuție numai cîteva exemplare din prima categorie și numai dintr-o anumită zonă, cea de sud-vest a României, evident cu legăturile lor stilistice și cu paralelele pe care le implică într-un spațiu cronologic mai întins — secolele IX—XIV — și într-unul geografic mai larg — părțile de miazănoapte și de apus ale Peninsulei Balcanice (fig. 1).

Puțin timp înaintea celui de-al doilea război mondial, în părțile Dunării oltene, la Gogoșu (Mehedinți)[2], era descoperit un tezaur de obiecte de argint — brățări, pandantive,

[1] N. Iorga și G. Balș, *Histoire de l'art roumain ancien*, Paris, 1922; în introducere (p. 3—11) și în prima parte a lucrării (p. 15 și urm.) se consideră că formarea artei românești începe o dată cu secolul al XIV-lea.

[2] Cele două imagini ale vasului de la Gogoșu le-am obținut prin amabilitatea tov. M. Davidescu, director al Muzeului Porților de Fier din Turnu-Severin, căruia îi mulțumim și pe această cale.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

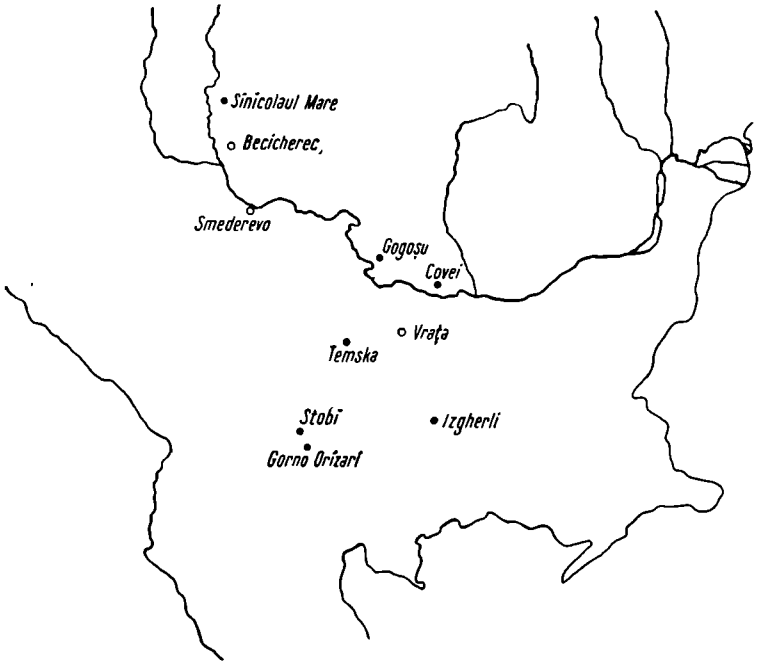


Fig. 1. — Principalele locuri de descoperire a unor exemplare de argintărie medievală balcano-dunăreană

un vas — însoțite de peste 200 de monede emise sub țarul vidinean Straţimir (1371—1396) și sub voievozii munteni Dan I (1384—1386) și Mircea cel Bătrîn (1386—1418), toate aflate azi în colecţiile Muzeului Porţilor de Fier din Turnu-Severin. Procedînd la o analiză a conţinutului tezaurului publicat în 1939 ca un tot unitar [3], ultimii cercetători ce s-au referit, sumar și în trecere numai, la descoperirea mehedinţeană au făcut ipoteza că, de fapt, partea monetară constituie un grup aparte ascuns între 1393 și 1418 de către un fugar alungat de urgia turcească din părţile Bulgariei, în timp ce piesele de argintărie și de podoabă, anterioare ca dată monedelor, vor fi format probabil inventarul unui mormînt, fiind îngropate «nu . . . mai tîrziu decît la începutul celei de-a doua jumătăţi a secolului al XIV-lea»[4].

Dintre obiectele ce alcătuiesc descoperirea de la Gogoșu ne vom îndrepta atenţia numai asupra exemplarului cel mai interesant, dar în același timp cel mai puţin cercetat pînă în prezent: este vorba de vasul în formă de tăviţă ovală, lucrat din placă de argint, cu marginea ondulată în 12 lobi, aurit în interiorul care este decorat în tehnica *au repoussé*, avînd reprezentaţi pe fund, în relief, doi grifoni afrontaţi cu chipuri masculinizate, purtînd bărbi (fig. 2); restul suprafeţei interioare, pe care sînt gravate pe faţă mici cerculeţe, este ornamentat cu motive vegetale stilizate, în meandrele cărora recunoaștem un chip de animal — poate cîine —, o femeie și două capete, între care unul sigur și altul probabil de pasăre. Ștergerea stratului de aur în mai multe locuri, ca și zgîrieturile interioare și exterioare (fig. 3) făcute ulterior confecţionării, pe lobii vasului, închipuind probabil monograme și nume de persoane (poate chiar ale unor posesori), indică cu certitudine că la începutul celei de-a doua jumătăţi a veacului al XIV-lea, cînd tăviţa era îngropată o dată cu podoabele, ea suferise deja o întrebuinţare de mai lungă durată.

Dacă relativ puţinele referiri făcute la tezaurul de la Gogoșu au stabilit pentru piesele de podoabă analogii cu exemplare din spaţiul sud-dunărean [5], în ceea ce privește vasul nu s-au întrevăzut decît la prima publicare unele vagi apropieri ale decorului său de motivele «orientale» ale unor alte vase mai timpurii din centrul Peninsulei Balcanice [6], fără a i se încerca însă o încadrare între piesele de argintărie tipologic similare și pasibile de apropieri

[3] Al. Bărcăcilă, *Tezaurul medieval de la Gogoși-Mehedinți*, în *Cronica numismatică și arheologică*, 1939, nr. 113—114, p. 125—134.

[4] D. Berciu și E. Comșa, *Săpăturile de Balta Verde și Gogoșu (1949 și 1950)*, în *Materiale și cercetări arheologice*, II, 1956, p. 489.

[5] *Ibidem*, p. 488—489.

[6] Al. Bărcăcilă, *op. cit.*, p. 132.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

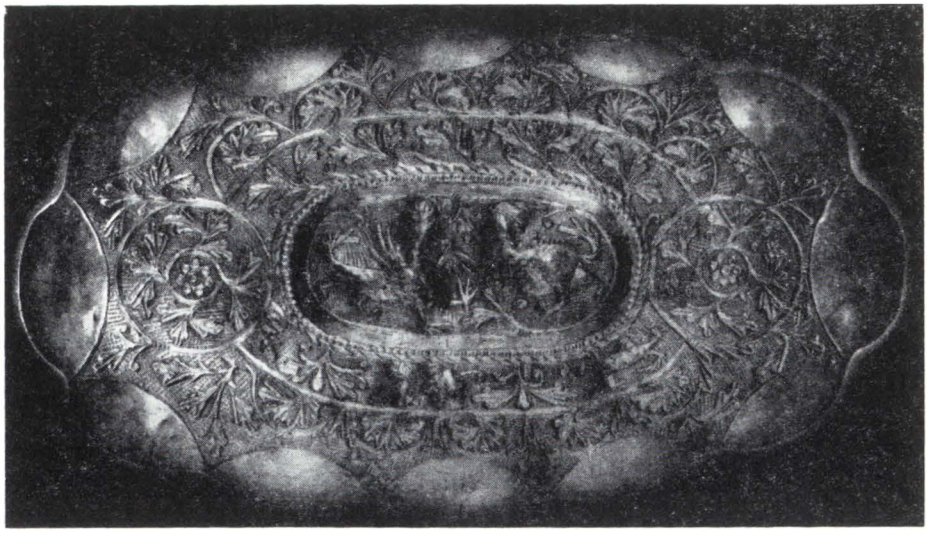


Fig. 2. — Tăviță de argint (interior) din tezaurul de la Gogoșu.

Fig. 3. Tăviță de argint (exterior) din tezaurul de la Gogoșu.

cronologice sau geografice. O asemenea abordare a materialului se impune, credem, ținînd seama de existența într-o zonă relativ restrînsă și într-un interval de timp de asemenea întrucîtva restrîns a unui număr de piese între care se pot stabili legături menite a explica unele relații stilistice, ca și o continuitate culturală însemnată pentru o perioadă a cărei cunoaștere prezintă încă numeroase lacune din punctul de vedere al istoricului de artă.

Printre piesele Muzeului etnografic din Belgrad, de pildă, se numără un vas de argint, de formă eliptică, recent publicat [7] și atribuit celei de-a doua jumătăți a secolului al XIV-lea [8], avînd piciorul prevăzut cu opt umflături semisferice, corpul cu 18 caneluri, iar interiorul (fig. 4) ornamentat cu un medalion lucrat aparte, reprezentînd o panteră gravată și decorată în jur cu smalț.

Prin forma ovală și prin marginea lobată, acest exemplar, descoperit la Temska, oferă o apropiată analogie cu cel de la Gogoșu, ca și cu un vas găsit într-un mormînt al bazilicii cu baptisteriu de la Stobi (Macedonia), datat de asemenea în secolul al XIV-lea [9], caracterizat prin caneluri întrerupte, ecou tardiv al unui procedeu antic bizantinizat, și printr-o ornamentație vegetală amintind ca stil de cea de la Gogoșu.

[7] Verena Han, *Une coupe d'argent de la Serbie médiévale*, în *Actes du XII^e Congrès International d'études byzantines (Ochride — 1961)*, III, Belgrad, 1964, p. 111—119.

[8] *Ibidem*, p. 118.

[9] J. Petrović, în *Umetnicki pregled*, 1940, nr. 4—5, p. 108—109 (*apud* V. Han, *op. cit.*, nota 9, p. 113). V. Han bănuiește chiar că vasul de la Gogoșu ar fi fost executat în același atelier cu cel de la Stobi, datat prin monede la sfîrșitul secolului al XIV-lea (autoarea nu cunoaște noua datare a cupei de la Gogoșu la mijlocul secolului al XIV-lea).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pe același teritoriu macedonean și atribuită aceluiași veac, la Gorno Orizari, lîngă Kočani, s-a descoperit o cupă plată de argint aurit, de formă circulară[10], compusă din zece ovoide concave despărțite prin puncte lucrate *au repoussé*, cu un picior foarte înalt, purtînd o inscripție ilizibilă și cu un medalion reprezentînd un leu, fondul fiind completat cu smalț negru (fig. 5). Prin cîteva dintre elementele de formă și decor enumerate, ca și prin vremea în care este datată, cupa de la Gorno Orizari se înrudește parțial cu aceea de la Temska, putînd fi citată în acest sens în discuția noastră.

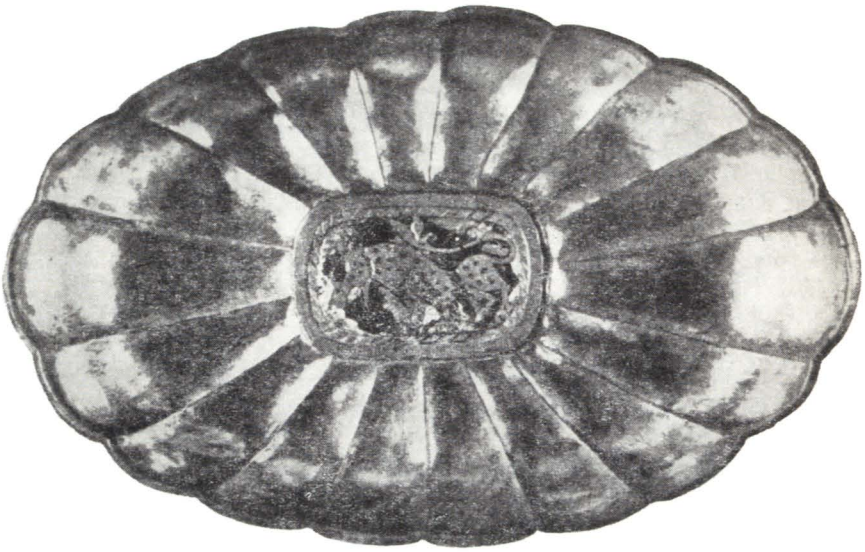


Fig. 4. — Vas de argint de la Temska (interior, cu medalion).

Ne sînt cunoscute astfel în regiunea reprezentată de partea central-apuseană a Balcanilor și de aceea de sud-vest a țării noastre trei vase de argint datate în secolul al XIV-lea, prezentînd analogii între ele, ca și asemănări cu alte exemplare ce vor fi amintite la locul potrivit, constituind în acest chip un mic grup stilistic — foarte expresiv pentru climatul artistic al epocii și al zonelor de descoperire, ca și pentru legăturile ce se pot stabili cu perioada anterioară — grup ce n-a fost considerat ca atare în referirile la arta balcanică și la acea de pe teritoriul României în secolul al XIV-lea.

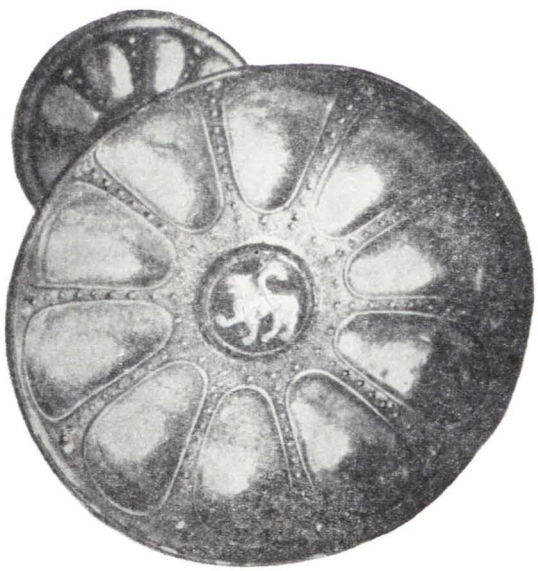


Fig. 5. — Cupă de argint de la Gorno Orizari (vedere de sus).

Forma, modelarea și ornamentica recipientelor de metal prețios la care am trimis mai sus nu constituie în nici un chip inovații ale acestui din urmă secol, simpla analiză a stilului lor dovedind justețea remarcii unui cunoscător al problemelor de artă a metalelor pe întreaga arie balcanică că «acestea (este vorba de vasele medievale de metal din peninsulă — *R. T.*) evocă prin tipurile lor — cel puțin pînă la mijlocul secolului al XIV-lea — tradiția antică cu preponderență. Decorul lor, dimpotrivă, cuprinde, în afară de elemente locale, reminiscențe sasanide, bizantine și islamice»[11].

Astfel, vase de metal din părțile centrale ale Balcanilor — altele decît cele citate de noi, însă nu fără legături stilistice cu ele — se apropie de tipuri ale antichității și de derivate bizantine ale acestora, cum ar fi, de pildă, patera de a cărei formă amintește un recipient de argint cu numele gravat al țarului Dušan (1331—1355), sau patena paleocreștină și bizantină timpurie de care nu este departe, ca aspect, vasul, tot de

[10] Radmila Polenaković-Stejić, *Une rare découverte du Moyen-Age faite dans le village de Gorno Orizari, près de Kočani, en Macédoine*, în *Actes du XII^e Congrès . . .*, III, Belgrad, 1964, p. 321—325; din fotografia ce e reprodusă reiese că interiorul cupei, în jurul medalionului și între foile concave, este lucrat în tehnica punctării.

[11] V. Han, *op. cit.*, p. 112.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

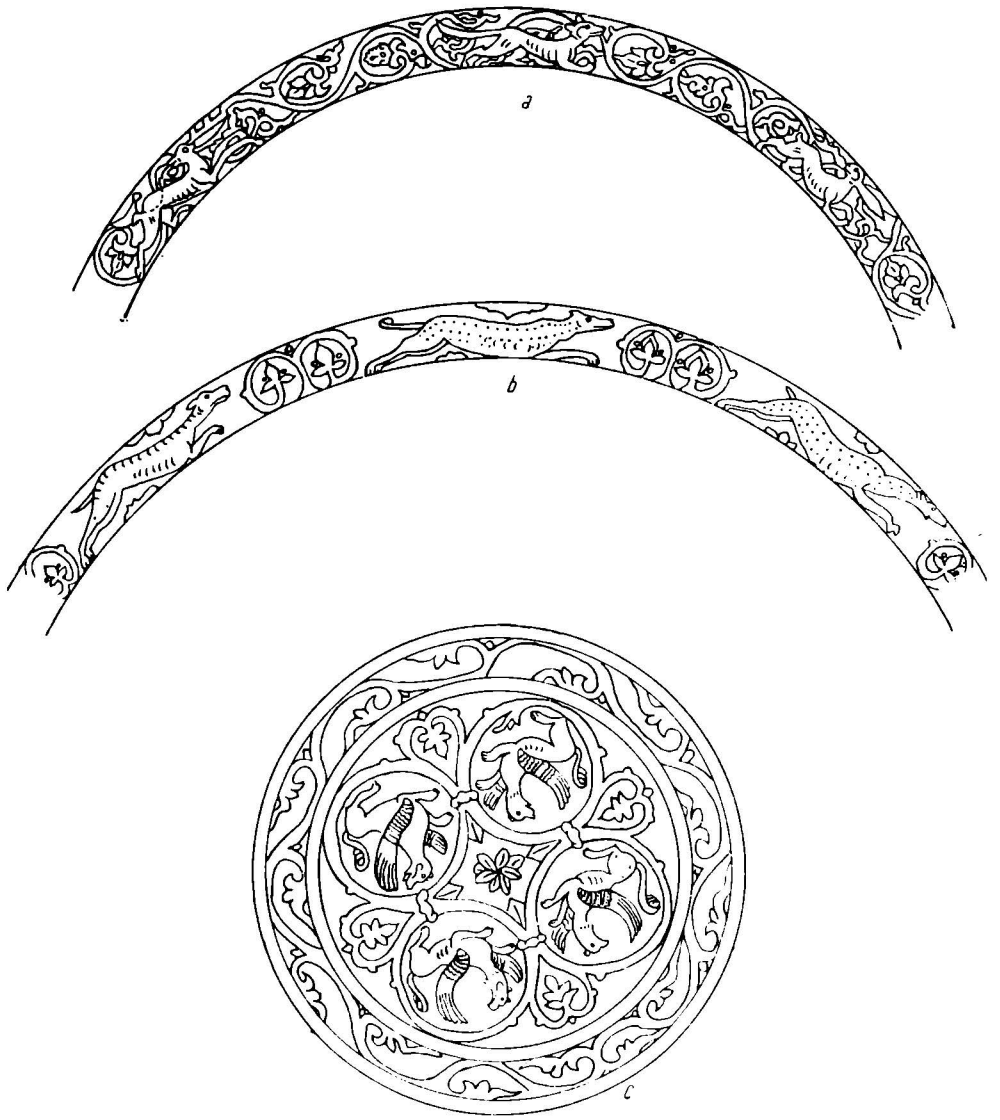


Fig. 6. — Motive ornamentale de pe vasele de argint de la Izgherli (Bulgaria).

argint, așa-numit « al lui Čuzmen », după numele unui înalt demnitar al vestitului suveran sîrb abia amintit [12].

Aceste reminiscențe antice în plin secol al XIV-lea nu constituie, evident, surprize, dacă ne gîndim la una din coordonatele principale pe care evolua arta bizantină și aceea a țărilor balcanice în acest timp în care întreaga cultură sud-est europeană trecea printr-o adevărată « renaștere » umanistă, una dintre cele cîteva perioade de reevaluare creatoare a moștenirii clasice greco-romane a cărei pondere în gustul, ca și în concepțiile estetice ale evului mediu bizantin nu poate fi niciodată îndeajuns de mult spusă.

Pe de altă parte, legăturile contemporane tot mai intense ale Constantinopolului și ale statelor din Balcani cu Occidentul secolelor al XIII-lea și al XIV-lea și-au lăsat amprenta complexă și asupra capitolului artei prelucrării metalelor, frecvența unor elemente romanico-gotice, asupra cărora nu este locul a zăbovi aici, vădindu-se în decorul (motive vegetale realist concepute, medalioane heraldice) și formele (calicii cu nod la picior) unor vase din Macedonia și din Serbia, cum este acela, amintit deja, de la Gorno Orizari, ca acela îndeaproape înrudit cu descoperirile de la Gogoșu și Temska, de la Stobi sau, în sfîrșit, cum sînt

[12] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cupa de la Vršac și vasul de la Dobri Do[13], puțin mai tîrzii decît grupul celor trei recipiente pe care le avem aici în vedere (sfîrșitul secolului al XIV-lea — începutul celui de al XV-lea).

Că vasele de metal prețios din Balcanii secolului al XIV-lea se încadrează într-o mai largă evoluție stilistică cu legături multiple atît în Orient, cît și în Occident și în antichitatea greco-romană o poate dovedi simpla remarcare a unor trăsături specifice întîlnite la piesele de acestă categorie din ariile culturale citate. Astfel, forma și canelurile vaselor de la Gogoșu, Temska și Stobi amintesc de cele ale recipientelor de metal ale antichității, a căror tradiție s-a continuat în arta Persiei sasanide și în aceea bizantină timpurie, în secolele IV—IX, așa cum o ilustrează o serie de tezaure cunoscute din vremea migrațiunii popoarelor, cum ar fi cel de la Malaia Perescepina sau cel, la care ne vom mai referi în cursul acestui articol, de la Sînnicolaul Mare. De altfel, canelurile anticizante ale unor vase cu marginea lobată au fost imitate, în forme deja degenerate, și în secolele următoare, în Bizanț ca și în Occident, mărturie stînd pentru aceasta unele exemplare datate în veacul al XII-lea din tezaurele de la San Marco și de la Saint Denis sau frescele de epocă paleologă din Macedonia[14].

Și mai expresive pentru climatul de artă al secolului al XIV-lea sînt motivele decorative zoomorfe și vegetale ale vaselor de argint pe care le avem în vedere. Grifoni, pasăre, cîine la Gogoșu, panteră la Temska, leu la Gorno Orizari sînt reprezentări ce se încadrează într-un amplu repertoriu decorativ pe care Orientul îl transmisese artei bizantino-balcanice și europene în general, prin mai multe filiere, a căror cercetare întrece cu mult limitele prezentei analize. Direct, prin provinciile orientale ale imperiului bizantin, indirect, prin intermediul Iranului sasanid și prin acela al populațiilor migratoare ale Răsăritului, de la arabi și avari la bulgari și unguri, animalele reale sau fantastice, înconjurate de vrejuri sau integrate în complicația meandrelor unei abundente vegetații, uneori foarte realist concepute, alteori stilizate pînă la arabesc, și nu o dată ele însele terminate în cele mai diverse interpretări ale palmetei, invadează arta medievală timpurie în secolele IX-XII, în Bizanț, în Balcani, în Occidentul carolingian și romanic, în gama de motive a orfevrilor, a ceramiștilor, a pictorilor de manuscrise, a sculptorilor în piatră.

Ajunși aici se pune în mod firesc întrebarea dacă, sintetizînd în acest restrîns domeniu al argintăriei o atît de complexă moștenire, vasele citate ale veacului al XIV-lea nu se află ele însele pe scara unei evoluții locale — înțelegem, balcano-dunărene — , dacă nu sînt precedate și, eventual, urmate de alte exemplare ce ar putea constitui împreună cu ele o serie stilistică cît de cît continuă, implicînd o continuitate de tehnică, de gust și de viziune, în general greu de urmărit încă, între evul mediu timpuriu și cel dezvoltat.

În anul 1903 erau descoperite, de data aceasta în partea de sud-vest a Bulgariei, la Izgherli, lîngă Tatar Pasargic, mai multe vase de argint[15] dintre care s-au păstrat numai trei, datate inițial în veacurile IX—X și atribuite, datorită compoziției decorului vegetal și zoomorf, unei influențe pur «orientale», piesele în cauză fiind socotite drept un import din Răsărit în mediul balcanic[16]. Două dintre vasele de la Izgherli, prevăzute cu un mic picior, au pe margine o friză circulară interioară cu ogari fugărind un grifon, alternați cu fleuroane în dublă acoladă (fig. 6 b), iar în centru medalioane gravate cuprinzînd grifoni și feline înaripate pe un fond striat și decorat cu vrejuri și semipalmete, al căror contur creează patru compartimente pentru motivele zoomorfe (fig. 6 c); un al treilea vas, fără picior, cu urme de aurire, poartă un mare medalion central împodobit cu împletituri, motive vegetal-florale și pești, marginea interioară fiind decorată cu o friză cuprinzînd, pe un fond de vrej continuu, o felină, un grifon, un sfinx și un iepure (fig. 6 a), pe partea exterioară a vasului aceeași dispoziție a decorului închizînd, între altele, imaginea unei femei întinse.

[13] Gordana Tomić-Trivounac, *Dépôt d'argenterie de Dobri Do près Pirot* (extrait), în *Recueil de travaux — Musée National*, III, 1962, p. 187—205, fig. 23.

[14] De pildă, în frescele de la Sf. Nikita (regiunea Skoplje) din 1309—1320 (vezi V. R. Petković, *La peinture serbe du Moyen-Age*, Belgrad, 1930, 35 a).

[15] Gaston Migeon, *Orfèvrerie d'argent de style oriental trouvée en Bulgarie* (extrait), în *Syria*, 1922, p. 141—144.

[16] *Ibidem*, p. 143.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cea mai largă referire la descoperirile de la Izgherli este, după știința noastră, aceea a lui N. Mavrodinov [17], care în monumentala sa lucrare închinată tezaurului de la Sînnicolaul Mare, discutînd analogiile formale și de motive ale faimoaselor vase, se oprește și asupra acestor recipiente de argint. Nuanțînd interpretarea dată lor pînă atunci ca rezultante ale unei arte orientale și combătînd ideea importării, Mavrodinov le consideră, în chip judicios, credem, produse locale realizate sub puternică înrîurire bizantină și le datează în secolul al X-lea. Din analogia făcută între vasele de la Izgherli și unele dintre cele de la Sînnicolaul Mare reținem, pentru problema ce ne interesează acum, numai tratarea în relief plat, amintind de un procedeu al artei postavarice din Europa est-centrală în cea de-a doua jumătate a secolului al IX-lea a vrejului ce încadrează din trei părți palmeta — de fapt o palmetizare a foii de viță din motivul similar paleocreștin și bizantin —, vrej a cărui imagine oferă cea mai bună asemănare cu motivul ce înconjură medalioanele centrale de pe piesele nr. 9 și 10 (fig. 7) din tezaurul bănățean, ca și fondul punctat, frecvent în aceeași artă postavarică a secolului al IX-lea (grupul Blatnica) și mai tîrziu în arta metalului din Balcani, ca un ecou îndepărtat al Orientului Mijlociu [18].

Fig. 7. — Vasul nr. 10 (vedere de sus) din tezaurul de la Sînnicolaul Mare.

În ceea ce privește bogăția de reprezentări zoomorfe de la Izgherli, amintind parcă unele sculpturi decorative bizantine cvasicontemporane [19], nu putem să nu remarcăm de pe acum corespondențele de imagini (grifoni, cîini, femeie) cu cele de pe vasele veacului al XIV-lea, de la Gogoșu de pildă, corespondențe citate, însă în nici un mod explicate, la prima publicare a descoperirii din Mehedinți [20]. Într-adevăr, decorul vaselor de la Izgherli, ca și acela, mai complex, al tezaurului de la Sînnicolaul Mare, se leagă strîns nu numai de repertoriul decorativ propriu Peninsulei Balcanice în secolele IX—XI, fie că ne referim la podoabele de metal, fie că avem în vedere sculptura în piatră și în lemn a Macedoniei și a Greciei contemporane, ci și de acela al unei epoci ulterioare, cea mai bună ilustrare a acestei teze constituind-o, credem, tocmai grupul stilistic pe care l-am avut aici în vedere, al vaselor de argint din secolul al XIV-lea. Astfel, pentru a ne referi doar la tezaurul de la Sînnicolaul Mare, ne gîndim, de

Fig. 8. — Vasul nr. 8 (vedere de sus) din tezaurul de la Sînnicolaul Mare.

[17] N. Mavrodinov, *Le trésor protobulgare de Nagyszentmiklós*, în *Archaeologia Hungarica*, XXIX, 1943, p. 70 și urm.

[18] *Ibidem*, p. 213; procedeul nu e necunoscut ferecăturilor de icoane din secolele XII—XIII, în Georgia, de pildă (Ș. I. Amiranașvili, *История грузинского искусства*, vol. I, Moscova, 1950, pl. 124—127).

[19] Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, 1910, p. 387 și 429.

[20] Al. Bărcăcilă, *op. cit.*, p. 132.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pildă, la perpetuarea formelor cupelor nr. 22 și 23, originare în forme ale antichității greco-romane, devenite calicii în evul mediu timpuriu și de care se apropie întrucîtva cupele de la Temska și Gorno Orizari; la procedeul imitării de caneluri după vase antice și bizantine la recipientele nr. 8 (fig. 8), 15, și 16 — ajungîndu-se pînă la o totală aplatizare a acestor caneluri la piesele nr. 9 și 10 —, procedeu reîntîlnit la Gogoșu, la Temska, la Gorno Orizari și la alte vase de metal din veacul al XIV-lea; la sistemul punctării fondului vaselor, ajungîndu-se în secolul al XIV-lea, la Gogoșu de pildă, la o gravare de mici cercuri lucrate pe fața metalului; în sfîrșit, la repertoriul zoomorf — panteră și grifon pe vasul nr. 8, grifon înconjurat de motive vegetale pe vasul nr. 20, grifon cu coada terminată în semipalmetă la vasul nr. 2 sau leu atacînd la vasul nr. 21, imagini ce se repetă, evident, în redactări plastice schimbate, pe vasele din Serbia și pe cel descoperit pe malul oltean al Dunării. Obiceiul transpunerii în ceramică a unor medalioane centrale de tipul celor de la Sînnicolaul Mare (la vasele nr. 9 și 10) înconjurate de frize florale — în vasele de lut bizantino-balcanice din secolele XI—XIV[21]—, tratarea motivelor vegetale la unele ferecături de icoane, din aceeași vreme și din același spațiu, foarte asemănătoare celei de la Sînnicolaul Mare și Izgherli[22], se adaugă dovedirii unei transmiteri de tehnici și de motive din arta atît de complexă a secolelor IX—XI, din Balcani și din Europa est-centrală, în arta acelorași regiuni în secolele XI—XIV. Însemnătatea deosebită a tezaurului de la Sînnicolaul Mare ca adevărată sinteză a aproape tuturor elementelor de artă cunoscute de lumea bizantină și balcanică în perioada prefeudală și în aceea feudală timpurie nu mai este nevoie a fi subliniată, literatura de specialitate care îi este închinată, impresionantă prin dimensiuni, dovedind-o cu prisosință. Indiferent de populația căreia i s-ar atribui crearea sa, indiferent de opiniile diferite privind datarea celor 23 de vase de aur în limitele veacurilor IX—XI[23], ceea ce ne interesează în primul rînd acum este probabilitatea deja postulată a executării lor undeva în zona Dunării de Jos, într-unul sau mai multe ateliere dintr-unul sau mai multe centre nord-balcanice[24], ca și posibilitatea continuității formelor și decorului unor vase ale tezaurului în aceste regiuni și în etapa următoare, aceea a secolelor XI—XIV[25]. Din acest punct de vedere, credem că lucrurile spuse mai sus în legătură cu ceea ce am considerat a fi grupul stilistic al vaselor de argint de la Gogoșu, Temska și Gorno Orizari vin să umple un spațiu tipologic și cronologic încă necercetat într-un anumit sector al artei din zona balcano-dunăreană în evul mediu timpuriu. Între vasele de metal prețios ale antichității și ale perioadei paleobizantine și cele ale veacului al XIV-lea din această zonă nu a existat un hiatus, iar formele și motivele remarcate de către unii cercetători pentru vasele de argint din Macedonia, din Serbia și din Oltenia nu se datoresc, credem, unei inspirații directe, de altfel greu de explicat în ceea ce privește modalitatea sa, din prototipuri greco-romane. În această transmitere a moștenirii antice în domeniul făuririi vaselor de metal prețios în zona balcano-dunăreană, rolul cel mai important trebuie să-l fi jucat exemplarele, unele dintre ele azi descoperite și celebre, din veacurile IX—XI, ce sintetizau întreaga experiență din acest domeniu, pe atunci de o însemnătate estetică majoră, a Orientului, a lumii migratorilor și a Bizanțului, toate înrîurite în intensități diferite de arta clasică. Existența neîntreruptă, în această perioadă ce coincide cu constituirea principalelor arii artistice din Peninsula

[21] N. Mavrodinov, *op. cit.*, p. 73; de altfel, medalioane cu cruci, înconjurate de vrejuri de viță, apar în secolele VI—VII și la vasele de argint din Cipru (E. Cruikshank Dodd, *Byzantine Silver Stamps*, Dumbarton Oaks, 1961, 28 a, 38 a, 54 a), în regiunea nord-pontică (*ibidem*, 73 a), în zona Viatka (*ibidem*, 76 a), iar medalionul simplu cu cruce, în Occident (*ibidem*, 92 a).

[22] Vezi nota 17.

[23] Aceste opinii sînt dintre cele mai diferite. Citām aici pe aceea a lui N. Mavrodinov (*op. cit.*, p. 208), care îi atribuie îngroparea ultimei treimi a secolului al IX-lea, ca și G. Fehér (B. Szőke, *Spuren des Heidentums in dem frühmittelalterlichen Gräberfeldern Ungarns*, în *Studia Slavica*, II, 1956, p. 141), pe aceea a lui D. Csallany, care-l datează în secolul al X-lea (*Ungarische Zierscheiben aus dem X. Jahrhundert*, în *Acta archaeologica*, X, 1957, p.323) și pe aceea a lui Gy. László care îl datează înainte de 1028 (*Contributions à l'archéologie de l'époque des migrations*, în *Acta archaeologica*, VIII, 1957, p. 186—198).

[24] Ipoteza o face N. Mavrodinov (*op. cit.*, p. 222—224), încercînd a sugera, pentru întărirea tezei sale privind apartenența bulgară a tezaurului, făurirea unei părți a acestuia într-un oraș dunărean devenit bulgar, a altei părți în capitala bulgară Pliska și, în sfîrșit, a unei a treia în regiunea Sînnicolaul Mare chiar.

[25] N. Mavrodinov (*op. cit.*, p. 223) stabilește o asemenea continuitate, însă numai pentru Bulgaria (!).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Balcanică, ca și în etapa ulterioară, aceea a secolelor XI—XIV, a unor centre de făurari cu repertorii decorative și cu principii estetice tributare, în chip firesc, vremii de înflorire a artei metalelor care a fost perioada secolelor IX—XI în tot spațiul bizantino-balcanic poate fi, pe aceste baze, afirmată.

Mai mult decît atît, plasarea geografică a majorității descoperirilor la care ne-am referit într-o zonă aproximativ aceeași — central-apuseană și de miazănoapte a peninsulei — pare a indica faptul că aici, din pragul mileniului al II-lea al erei noastre pînă la începuturile evului mediu dezvoltat, evoluția în această ramură de artă a fost continuă, urmînd de fapt pe aceea, încă lacunar cunoscută, a ansamblului culturii materiale medievale timpurii.

Ajunși astfel în secolul al XIV-lea, momentul apogeului Serbiei, al ultimei perioade din istoria celui de-al doilea țarat bulgar și totodată al apariției pe scena politică și culturală sud-est europeană a statului feudal al Țării Românești, constatăm că legăturile dintre cele trei state, pe de o parte, și dintre acestea și imperiul bizantin, pe de alta, rodesc în artă în chipul cel mai fericit. În larga luare de contact a feudalității dintre Carpați și fluviu cu realitățile artistice sud-dunărene, a căror prelucrare pe un fond propriu de simțire și de gust avea să marcheze cea dintîi etapă a artei muntene, locul relațiilor cu partea centrală și de apus a regiunii balcanice — cu țaratul sîrb și cu coasta dalmatină, în speță — este dintre cele mai pline de consecințe. Pe drumul meșterilor ziditori de biserici, plecați într-a doua jumătate a secolului al XIV-lea din aceste ținuturi spre a ajunge la Vodița, la Cozia și mai departe, al unor zugravi care vor poposi puțin mai tîrziu peste munte, în mediul ortodox din Hațegul Transilvaniei, au circulat în veacul întemeierii Țării Românești și unele opere de artă a metalelor ca vasul de la Gogoșu, făurite în atelierele balcanice a căror localizare exactă nu o putem face, dar care poate fi bănuită, din motivele expuse, în zonele central-apusene sau de nord ale peninsulei[26], acolo unde poate nu întîmplător în plin ev mediu dezvoltat argintăria va cunoaște o particulară înflorire (în Serbia, în Banat, în Bulgaria de vest).

Că asemenea piese aveau să deservească feudalitatea laică și ecleziastică a părților apusene, de vădită preeminență culturală, ale Țării Românești și într-o vreme ulterioară o dovedește, în pragul veacului al XVI-lea, una dintre cele două patene descoperite tot în Oltenia, la Covei (Dolj)[27], împodobită, între altele, cu o friză de animale — liliac cu cap de rață, barză cu șarpe, cîine, balenă, bufniță, păun (toate cu un bănuit sens simbolic) — ce amintește de unele produse contemporane ale atelierelor sud-dunărene (tămîierul de la Smederevo —1523)[28], respectiva patenă constituind un import din aceste părți, intrată, se pare, în tezaurul uneia dintre cele mai însemnate mănăstiri oltene, ctitoria lui Nicodim de la Tismana.

În acest fel se poate sfîrși, socotim, urmărirea succintă a premiselor, începuturilor și ecourilor unui grup stilistic din domeniul argintăriei veacului al XIV-lea balcano-dunărean.

Cercetarea de față, începută și încheiată cu citarea a două piese medievale descoperite pe același mal al Dunării oltene, propunîndu-și a schița numai o evoluție neurmărită pînă acum într-un anumit domeniu al artei, din evul mediu timpuriu în pragul aceluia dezvoltat, a căutat mai degrabă a acredita, o dată mai mult și pentru un domeniu mai puțin cercetat la noi, ideea că dincolo de transmiterea decorului, a tehnicii și a formelor, pe care am relevat-o de fiecare dată, a existat în argintăria, după cum în întreaga artă a unei destul de întinse regiuni, din vremea prefeudală pînă în secolele căderii Peninsulei Balcanice sub stăpînirea turcească, o continuitate stilistică, de climat, de concepție și de viziune în care se înscrie, din punctul de vedere al formelor artistice balcano-dunărene, și teritoriul abia constituitului stat feudal al Țării Românești, aflat la începutul unui drum de căutări laborioase, de rodnice experiențe și de prestigioase realizări.

[26] V. Han (*op. cit.*, p. 118—119) bănuiește că autorul cupei de la Temska putea fi din Serbia sau, eventual, din Macedonia.

[27] Marcel Romanescu, *Tezaurul de la Covei-Dolj*, în *Revista istorică română*, 1946, nr. 16, p. 19—39; cf. V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, 1959, p. 903—904, autorul combătînd pe bună dreptate părerea lui M. Romanescu asupra originii săsești a patenelor.

[28] Marcel Romanescu, *Argintăria la bănățeni și românii balcanici în veacurile XVI—XVIII*, București, 1943, p. 101—102; tămîierul este decorat cu inorog, maimuțe, păsări, grifon, leu, iepuri, căprioare, balaur și elefant, combinate cu motive vegetale stilizate. El se încadrează unei arii mai largi, cuprinzînd Banatul și zona învecinată de la sudul Dunării, ce constituia, în secolul al XVI-lea și mai tîrziu chiar, terenul unor interferențe stilistice occidentale — prin dubla filieră, raguzană și ardeleană — și balcanice, în centre ca Becicherecul Mare sau Lipova.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DATE NOI REFERITOARE LA PRIMA CATEDRALĂ CATOLICĂ DE LA ALBA-IULIA

de GHEORGHE ARION

Datarea primei catedrale catolice de la Alba-Iulia, aceea distrusă de către tătari în 1241 [1], a fost și este controversată de autorii care au studiat-o. Ne va fi, desigur, greu în cele ce urmează să elucidăm definitiv îndoielile ce mai există; aceasta se va putea face abia în momentul deschiderii unui șantier arheologic la Alba-Iulia, menit să ne dea informații dintre cele mai complete, referitoare la dispoziția planimetrică dar și la datarea primului edificiu [2]. Cu toate acestea, ridicarea problemei ni se pare oportună de fiecare dată cînd pot fi aduse în discuție noi elemente de comparație și analogii, menite să contribuie și ele, fie chiar și parțial, la lămurirea complexului monument al epocii romanice care este catedrala catolică de la Alba-Iulia.

În legătură cu construcția primei catedrale, toți autorii consultați sînt de acord că singurul element păstrat [3] și care mai permite o datare, aproximativă și ea, este timpanul reprezentînd o *Maiestas Domini*, aflat azi încastrat în zidul navei laterale de sud (fig. 1 A). Asupra acestui timpan am dori să stăruim în cele ce urmează, încercînd să argumentăm că încadrarea lui în primele decenii ale secolului al XII-lea [4] corespunde fazei stilistice a romanicului din epoca amintită. Comunicarea se va opri și asupra încercărilor făcute de a apropia sculptura de la Alba-Iulia de plastica bizantină [5], ca și asupra tezei, susținute și azi, după care timpanul nu poate aparține decît secolului al XI-lea [6].

Argumentarea noastră pornește de la observația că primul și cel mai important element care permite încadrarea timpanului în secolul al XII-lea este analiza lui stilistică.

Figura centrală a lunetei o formează Iisus, așezat pe o *sella curulis*, încadrat, la dreapta și la stînga, de doi îngeri. Toate figurile sînt schematice, lipsind o înțelegere pentru redarea proporțiilor. Iisus se detașează totuși, mult mai mare decît cei doi îngeri ce-l înconjură. Deși costumul e realizat în exclusivitate prin linii incizate, după o schemă rigidă, deși nu există o înțelegere și o preocupare pentru raporturile dintre părțile componente ale corpului, totuși trebuie subliniată o anumită încercare a sculptorului de a reda adîncimea planurilor. Divinitatea, în poziție șezîndă, își împinge genunchii înainte, realizîndu-se în felul acesta o succesiune de planuri. Un prim plan ar fi cel obținut prin împingerea genunchilor în față, al doilea cel realizat de bust și, în fine, fondul pe care se conturează scaunul divinității. Iisus, cu particularitățile descrise, este plasat într-o nișă scobită în cîmpul central

[1] V. VĂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I, București, Edit. Academiei, 1959, p. 43.

[2] Din păcate, săpăturile efectuate de St. Müller la începutul secolului nostru sînt neconcludente. Acesta n-a lăsat un plan al cercetărilor întreprinse, mulțumindu-se să ne dea numai cîteva descrieri, de fapt neconcludente. Nu ne putem referi nici la resturile de fundații ce se mai păstrează din prima catedrală. Asupra tuturor acestor aspecte se vor putea da explicații complete numai în urma săpăturilor arheologice.

[3] Alături de timpan se mai păstrează în interiorul actualei catedrale o absidă semicirculară, interpretată ca aparținînd unui baptisteriu. Este greu să ne pronunțăm exact asupra raportului dintre prima catedrală și acest baptister.

[4] V. VĂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 151—152.

[5] Cf. PETER ANDRÁS, *A magyar müvészet története*, vol. I—II, Budapesta, 1930.

[6] Ultima monografie închinată catedralei de la Alba-Iulia este aceea a lui ENTZ G., *A gyulafehérvári székesegyház*, Budapesta, 1958.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. — A, *Alba-Iulia. Timpan*, Maiestas Domini *I, după Möller Stefan*, Epitészeti emlékek Hunyadi idejéből.

al timpanului. În ceea ce privește îngerii, aceștia abia se detașează de fond. Aici stîngăciile meșterului parcă sînt și mai evidente. Figurile sînt realizate în exclusivitate prin desenul geometric al liniilor. Aripile sînt mult mai mari decît corpul, iar capetele inexpresive, la care se remarcă ovalul mare al ochilor. Deși reprezentarea e rezultatul jocului de linii nu putem trece peste observația că meșterul indică clar îmbrăcămintea îngerilor. Aceștia poartă pe dedesubt o tunică, iar deasupra ei o manta. Există o anumită neconcordanță între redarea unor detalii ca cele amintite și faptul că nu se subliniază, mai ales la figurile îngerilor, într-un fel cît de cît aproximativ, părțile componente ale corpului. Doar în tratarea lui Iisus se încearcă o rotunjire a genunchilor și o schițare a trunchiului, elemente ce le socotim ca singurele mai evoluate la acest timpan, de o importanță deosebită însă pentru epoca cînd a fost realizat relieful.

Dată fiind importanța reliefului pentru datarea primei catedrale de la Alba-Iulia, specialiștii i-au acordat o atenție deosebită. Într-o lucrare apărută în 1933, Szönyi Otto [7] încadra luneta în secolul al XI-lea, deși nu face o analiză stilistică care să-i permită o asemenea datare. Precizează însă că timpanul se leagă de șantierele franceze, fără a se da vreo indicație concretă în acest sens. Dacă nu putem fi de acord cu datarea în secolul al XI-lea, în schimb asupra relațiilor cu șantierele franceze vom reveni în continuare. Autorul citat nu este singurul care susține o asemenea datare [8]. Argumentul hotărîtor ar fi acela că prima catedrală

[7] Szönyi Otto, *Régi Magyar Templomok*, Budapesta, 1933, p. 184.

[8] Möller István, *Epitéiszetei emlékek Hunyadi János idejéből*, în *Magyarország Müemlékei*, vol. I, 1905, p. 124; Gál L., *L'architecture religieuse en Hongrie du XI-e au XIII-e siècle*, Paris, 1929; Gerevich Tibor, *Magyarország románkori emlékei*, Budapesta, 1938; *Die deutsche Kunst in Siebenbürgen* herausgegeben von V. Roth, Berlin, 1934; Peter András, *loc. cit.* și Entz G., *loc. cit.*

Fig. 1. — B, *Marlenheim, Timpan*, Dominum legem dat, *după Rumpler* M., La sculpture romane en Alsace.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

s-ar fi ridicat în secolul al XI-lea, poate chiar în vremea lui Ștefan I (997 —1038) și, în consecință, nici relieful nu poate aparține decît acelei perioade. În mod constant, mai apare ca argument observația că sculptura este arhaică. Nu poate nega nimeni că n-ar fi așa, dar atare argument nu credem că este de natură să poată rezolva încadrarea în timp a lunetei. S-a încercat, tot pentru a se proba datarea în secolul al XI-lea, o apropiere de plastica bizantină. Așa, de exemplu, Gerevich Tibor [9] propunea ca analogie reliefurile de la San Donato (Zadar), reprezentînd *Uciderea pruncilor* și *Fuga din Egipt*, deși stilistic deosebirile sînt evidente, ca să nu mai vorbim de faptul că datarea plasticii de la San Donato merge la fel de bine pentru secolele al IX-lea, al X-lea sau al XI-lea.

O piesă socotită tot mai mult în ultimul timp din ambianța bizantină este sarcofagul atribuit lui Ștefan [10]. Dacă ar exista vreo relație între timpanul de la Alba-Iulia și plastica bizantină, atunci credem că tocmai sarcofagul amintit ar trebui citat în primul rînd. Or, îngerul ce decorează una din laturile scurte ale sarcofagului atestă o eleganță stilistică deosebită, cu rotunjimi ale corpului, surprins într-o atitudine de mișcare (fig. 2). Așa ceva nu întîlnim însă la Alba-Iulia și, chiar mai mult, în secolul al XI-lea sculpturii romanice europene îi sînt străine cuceririle dobîndite de plastica bizantină din secolele al X-lea și al XI-lea.

Analogiile, în măsura în care ele există, trebuie căutate, după părerea noastră, în ambianța romanicului din Europa centrală și apuseană. Un exemplu recent vine să confirme opinia exprimată. Este vorba de reprezentarea scenei denumite *Traditio legis*, ce decorează timpanul bisericii din Marlenheim (Alsacia, fig. 1 B) [11]. Pînă în prezent e singura analogie cunoscută ce poate contribui la încadrarea și datarea sculpturii de la Alba-Iulia.

Relieful alsacian este mai arhaic. Stilistic este încadrat în faza romanică din jurul anului 1100. Elementele ce-l deosebesc de timpanul de la Alba-Iulia se referă în primul rînd la încadrarea spațială. La Alba-Iulia, așa după cum am arătat, meșterul ne redă la figura lui Iisus o succesiune de planuri, evident incorect elaborate, dar vizibile. La Marlenheim, figura centrală, așezată pe un tron, este încadrată de cei doi apostoli, Petru și Pavel. Nici aici nu există o înțelegere pentru raporturile de încadrare spațială, figurile sînt îndesate, iar părțile componente ale corpului foarte greu de distins. Merită a fi subliniată deosebirea de redactare a celor două personaje centrale; mai evoluată la Alba-Iulia, cu o încercare de punere în pagină a unui corp uman, chiar cu anumite rotunjimi, dacă ne gîndim la felul cum sînt redați genunchii, și mai puțin evoluată la Marlenheim, unde sculptorul nu se preocupă de asemenea detalii. Arhaismul reliefului poate fi constatat și din observația că e greu de

[9] Gerevich T., *loc. cit.*

[10] Entz G. și Szákal E., *La reconstitution du sarcophage du roi Etienne*, în *Acta Historiae Artium*, t. X, 1964, fasc. 3—4.

[11] Rumpler Marguerite, *La sculpture romane en Alsace*, Strasburg, 1960.

Fig. 2. — Székesfehervar, Sarcofagul lui Ștefan I, detaliu după Entz și Szákal, Acta Hist. Art., t. X, 1964, *fasc. 3—4.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

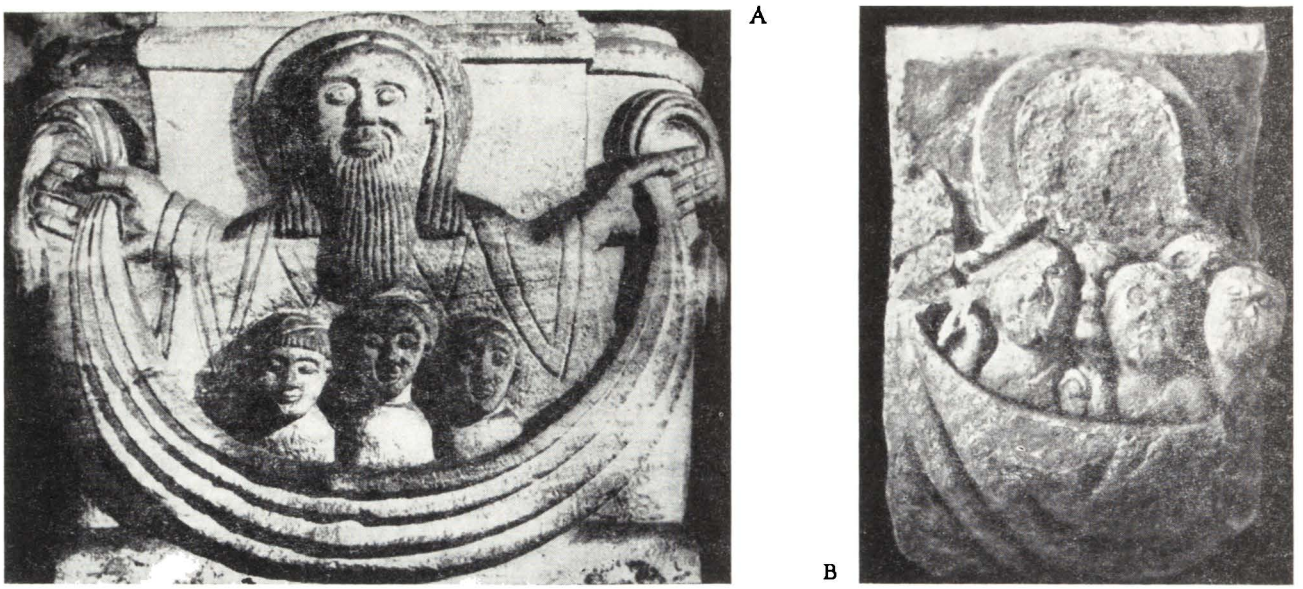


Fig. 3. — A, *Colmar, muzeu, Capitel,* Avraam şi cei aleşi, *după Rumpler* M., La sculpture romane en Alsace. B, *Alba-Iulia. Consolă, lapidar,* Avraam şi cei aleşi, *clişeu Fotofilm, Cluj.*

stabilit dacă Iisus stă în picioare sau pe tron. Totuşi, la Marlenheim feţele sînt mai îngrijit lucrate, comparativ cu cele de la Alba-Iulia. Acest detaliu poate fi pus pe seama unui meşter mai abil, căruia îi este însă străină încadrarea spaţială, chiar empirică fiind, a sculptorului de la Alba-Iulia. Concluzia ce o tragem este aceea că, din punctul de vedere al evoluţiei, relieful de la noi se încadrează după cel alsacian, fără ca între ele să existe însă deosebiri esenţiale.

Dacă pentru Alsacia o reprezentare ca cea analizată se poate încadra în jurul anului 1100, ne întrebăm de ce şi cum se poate ca relieful de la Alba-Iulia să aparţină secolului al XI-lea. În jurul anului 1100, Alsacia era şi din punctul de vedere al evoluţiei artistice cu un pas înaintea Transilvaniei. Nu credem că numai pe temeiul observaţiei că sculptura de la Alba-Iulia este arhaică, ea poate fi încadrată în secolul al XI-lea. Plastica europeană cunoaşte destule exemple cînd, alături de forme mai evoluate, coexistă şi cele arhaice. Un exemplu concludent ni se pare a fi cel din Andlau [12], tot din Alsacia, reprezentînd *Izgonirea din rai*, datat după mijlocul secolului al XII-lea, ca să nu mai vorbim de scena păcatului strămoşesc din Lapidarul catedralei din Pécs [13], datată în secolul al XIII-lea.

Un ultim argument pe care am dori să-l mai punem în valoare, cunoscut de altfel în literatura de specialitate, este legat de apariţia timpanelor decorate. Prima lunetă cunoscută pînă azi şi care poartă un decor este cea de la Rosier-Côtes-d'Aurec din Franţa centrală de sud-est [14]. Sculptura reprezintă o închinare a magilor şi e atribuită ipotetic sfîrşitului secolului al XI-lea. Judecînd şi acest detaliu, de o însemnătate deosebită însă, apare firesc că timpanul de la Alba-Iulia nu poate fi decît cel mai de vreme de la începutul secolului al XII-lea. Contemporană cu luneta este şi catedrala; ne vine greu să presupunem că aceasta din urmă ar fi anterioară. De altfel, unele atestări documentare vin să sprijine opinia de mai sus. Aşa, de exemplu, primul episcop cunoscut la Alba-Iulia este Simon, atestat între 1111 şi 1113 [15], iar cele mai vechi urme materiale, descoperite în jurul catedralei — nişte monede ce aparţineau mormintelor —, se încadrează aceleiaşi perioade. Consultarea literaturii de specialitate permite şi observaţia că alături de datarea sculpturii de la Alba-Iulia în secolul al XI-lea, au existat şi păreri, ca cele exprimate de L. Gál [16] şi K. Divald [17], care vedeau în

[12] *Ibidem.*

[13] V. Vătăşianu, *Arhitectura şi sculptura romanică în Panonia medievală*, Bucureşti, Edit. Academiei, 1966, p. 28 şi fig. 46.

[14] A. Michel, *Histoire de l'art*, 1—2, p. 598; V. Vătăşianu, *Istoria artei feudale . . .*, p. 151.

[15] Temesvári, *Erdély Középkori püspökei*, Cluj, 1922, p. 4.

[16] Gál L., *loc. cit.*, p. 23—25 şi 28—30.

[17] Divald K., *Magyar művészet története*, Budapesta, 1927.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Maiestas Domini o piesă ce nu poate aparţine decît secolului al X-lea. O asemenea opinie nu am socotit necesar să o mai discutăm.

În fine, un capitel, păstrat azi la Muzeul din Colmar [18], provenind însă de la abaţia din Alspach (fig. 3 A), reprezentînd pe cei aleşi în sînul lui Avraam, este de asemenea o bună analogie pentru o consolă adăpostită azi în Lapidarul Muzeului regional din Alba-Iulia (fig. 3 B), ce înfăţişează aceeaşi scenă. Deşi consola este destul de distrusă, sînt evidente preocupările sculptorului de a sublinia anumite rotunjimi ale corpului, pentru a nu mai vorbi de draperia ce susţine sufletele şi ea mai firească decît la capitelul din Colmar. Abaţia din Alspach este consacrată în 1149. Stilistic şi capitelul se încadrează acestei perioade. Judecînd după formele mai evoluate de la Alba-Iulia, am putea conchide încadrarea consolei cel mai devreme la finele secolului al XII-lea [19]. Citarea consolei probează că decorul sculptural al primei catedrale a fost executat în perioade diferite.

În încheierea acestei comunicări am dori să abordăm şi problema ambianţei din care ar putea proveni meşterul ce a executat timpanul cu *Maiestas Domini*. Părerea cea mai frecventă este că ne-am afla în faţa unui sculptor din regiunea Lombardiei. Opinia a fost generată de existenţa la timpanul de la Alba-Iulia a unui decor cunoscut în mod curent sub denumirea de *bandă lombardă*. Numai pe temeiul acestei observaţii nu credem că ambianţa poate fi acceptată. Aşa-zisa bandă lombardă e un decor cu o arie largă de răspîndire, nefiind un criteriu sigur de apreciere. Judecînd după analogiile descrise, am înclina mai degrabă să credem că pietrarul decorator provine din ambianţa Europei central-apusene.

[18] Mulţumim şi pe această cale d-lui Pierre Schmidt de la Muzeul din Colmar pentru informaţiile date, ca şi pentru amabilitatea de a ne fi permis reproducerea clişeului.

[19] V. VĂTĂŞIANU, *Istoria artei feudale* . . ., p. 43.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PRIDVORUL TISMANEI

de RADA TEODORU

O biserică trunchiată, în faţa căreia se mai află o lespede recentă, iată tot ce a rămas, în mijlocul incintei mănăstirii Tismana, să constituie baza disputelor aprinse, învăluite încă de ceaţa legendelor.

Pentru comunicarea de astăzi am desprins numai problema pridvorului, dispărut în secolul trecut, al bisericii mănăstirii; ne vom sprijini în cele ce urmează pe o serie de date stabilite recent într-o mică monografie [1], aducînd în acelaşi timp elemente noi, care nu-şi aveau locul într-o lucrare de popularizare, dar care vin să susţină ipoteza emisă acolo, după care arhitectura actuală e în întregime opera refacerii lui Radu cel Mare.

Pridvorul nostru a fost consemnat prima dată în descrierea arhidiaconului Paul de Alep în 1656 sub denumirea de *amvon* [2]. În 1844, pisania repictării zugravului Alecsie din Cîmpulung îl numeşte *catihumen*[3], termen care-şi pierduse de mult sensul primitiv. Schlatter, arhitectonul care, dărîmîndu-l unsprezece ani mai tîrziu, în 1855, ne-a prilejuit expunerea de faţă, se disculpă în faţa Episcopiei de Rîmnic pentru această barbară distrugere cu argumentul că « *gangul* care cuprinde biserica » este mai nou decît restul clădirii [4]. Primul studios al monumentului, Al. Ştefulescu, deşi îl botează impropriu *sală*, ne dă unele preţioase indicaţii, asupra cărora vom reveni [5]. În urma lui, cercetătorii arhitecturii muntene care se vor opri asupra acestei încăperi dispărute o vor numi fie *pridvor* (V. Drăghiceanu), fie *exonartex* (Djordje Bošković), *pronaos dezvoltat de tip Argeş* (Ghica-Budeşti), în sfîrşit, *un fel de pridvor deschis* (Gr. Ionescu) sau *pridvor cu pereţi de arcade* (acelaşi, în ultima sa *Istorie a arhitecturii în România*). Gheorghe Balş nu a avut cunoştinţă de existenţa acestui element, căci altfel nu ar fi rezolvat cazul Tismanei atît de net în favoarea influenţei sîrbeşti. În urma cercetărilor arheologice şi studiilor arhitectonice, Ştefan Balş a făcut un proiect de reconstituire al acestui pridvor, dar, socotindu-se că elementele permiţînd refacerea nu sînt suficiente, în cele din urmă s-a renunţat la executarea lui, însemnîndu-se doar pe pavaj traseul temeliilor găsite.

Sursele iconografice care reprezintă pridvorul înainte de dărîmare sînt: cele două portrete votive din naos (fig. 5 şi 6), cutia de moaşte — sau « tronul », cum glăsuieşte inscripţia din 1670—1671 — şi desenul în peniţă al lui Dionisie Diadoh ieromonahul pe un pomelnic din 1840 (fig. 4). Dintre acestea, reprezentarea de pe tron se exclude, ca fiind doar o replică gravată după chivotul în formă de biserică din acelaşi an, operă a acelorași

[1] RADA TEODORU, *Mănăstirea Tismana*, în colecţia « Monumente istorice. Mic îndreptar », Bucureşti, Edit. Meridiane, 1966. Cu o bibliografie sumară, pe care nu o vom mai repeta aici.

[2] In traducerea EMILIEI CIORAN, *Călătoriile Patriarchului Macarie de Antiochia în ţările române, 1653—1658*, Bucureşti, 1900, p. 181, după traducerea engleză a lui F. C. BELFOUR, *The Travels of Macarius, Patriarch of Antioch, written by his attendant Archdeacon Paul of Aleppo in arabic . . .*, vol. II, Londra, 1836, p. 354, care foloseşte denumirea de « portico ».

[3] AL. ŞTEFULESCU, *Mănăstirea Tismana*, ed. a 3-a, p. 145—146.

[4] *Ibidem*, ed. a 2-a, p. 76, nota 1 şi ed. a 3-a, p. 466—467. Dos. 9/53/1855, mai 26, de la mănăstirea Tismana, nu ne-a fost accesibil.

[5] AL. ŞTEFULESCU, *op. cit.*, ed. 1, p. 17, ed. a 2-a, p. 76, ed. a 3-a, p. 76—77.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

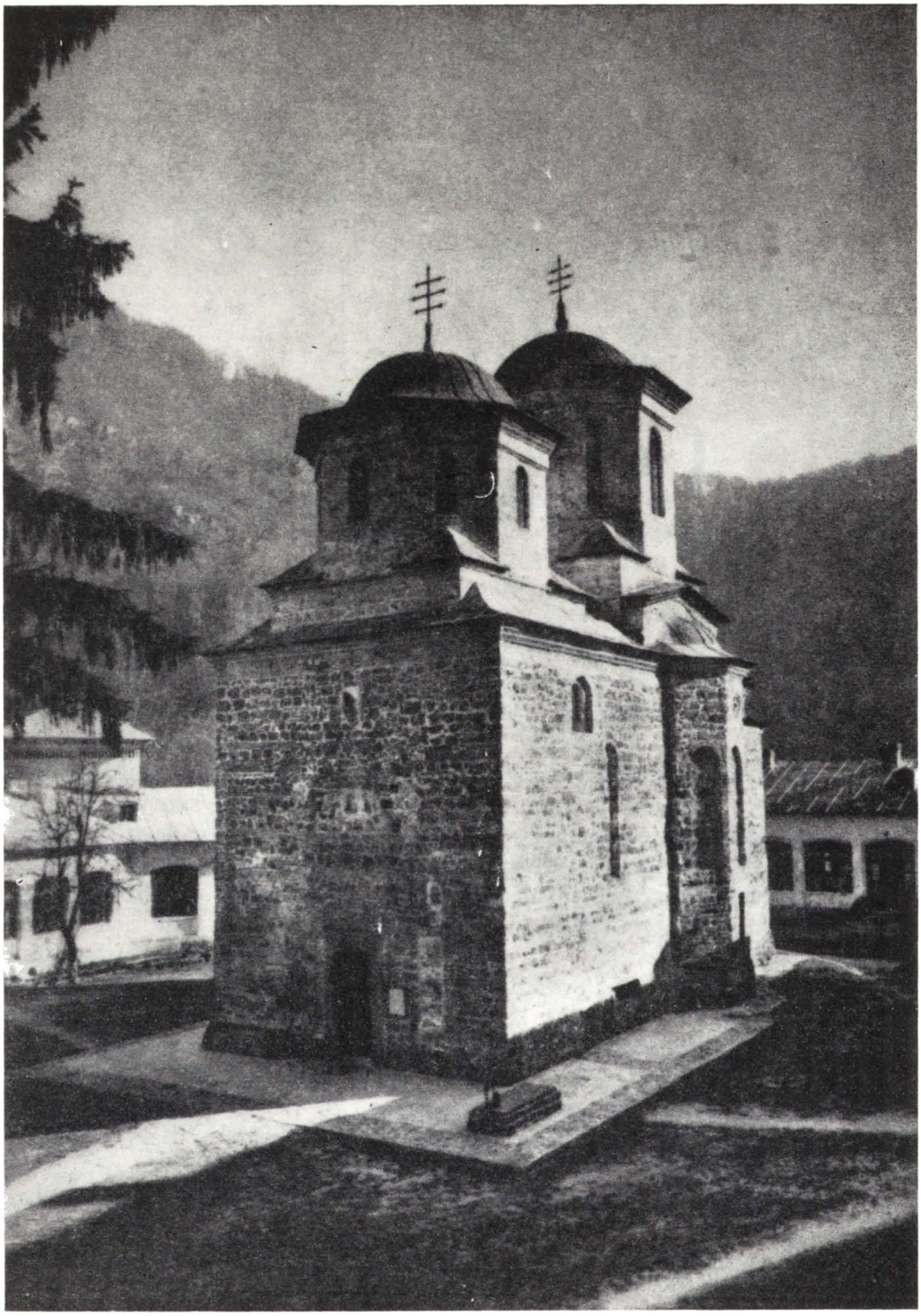


Fig. 1. — Biserica actuală a mănăstirii Tismana. Clișeu Editura Meridiane.

argintari chiproviţeni pentru care fidelitatea faţă de model nu era calitatea cea mai de preţ. Rămîn celelalte două izvoare, de cel mai mare interes, pe care ne vom baza în cele ce urmează. Amîndouă atestă dezvoltarea excepţională a acestui element, care înconjura biserica pe trei părţi pînă la abside și dădea monumentului o cu totul altă înfăţișare decît cea de azi. După cum sugerează urmele a două arcuri dublouri pe actuala faţadă de vest, pridvorul era boltit semicilindric și subliniat în ax de o turlă, cea de-a treia și cea mai mică a bisericii. Acoperișul în pantă lină pleca imediat de sub micile ferestre ce luminau pronaosul pe nord și pe sud. Cum lesne se vede din iconografia prezentată, lăcașul cu pridvorul său avea o pre-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

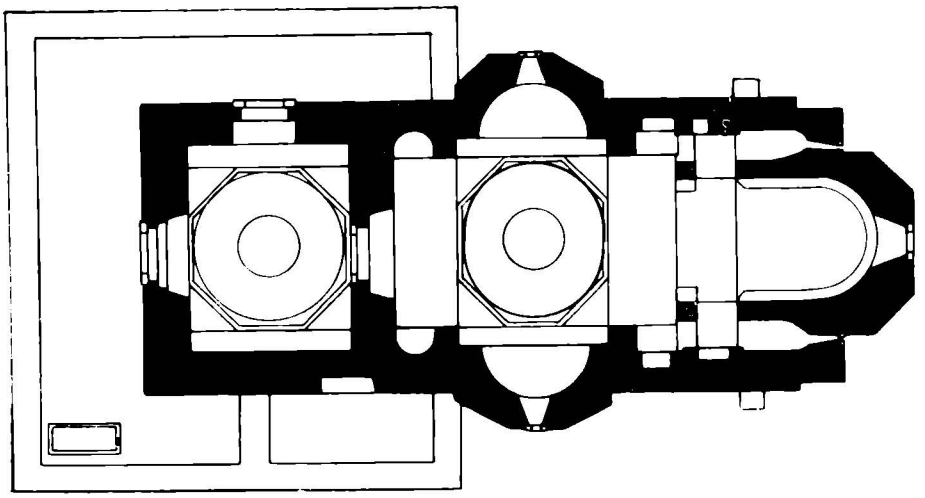


Fig. 2. — Planul bisericii. Releveu Rada Teodoru.

zență monumentală greoaie, masivă, solid ancorată pe stînca Stîrminei, oarecum străină prin proporții de ceea ce a precedat, ca și de ceea ce avea să urmeze în arhitectura munteneașcă. În privința întinderii pridvorului de-a lungul a trei laturi ale nartexului, vom vedea că singura analogie pe pămîntul țării e nu numai mult mai tîrzie, dar și pur formală [6].

Dar să reluăm planul de ansamblu al bisericii, pentru care pridvorul nu era decît terminarea vestică.

Naosul este un triconc, clasificat de Gheorghe Balș printre cele sîrbești, după firidele sale laterale și, mai precis, în varianta tipului simplu, după modul de legare al leagănului estic de absida altarului. Caracterizarea a circulat mai departe în istoriografia problemei sub această formă. Există însă la Tismana o anomalie față de triconcul clasic, care în mod cu totul inexplicabil nu a atras pînă acum atenția, și anume perechea de stîlpi estici. Acești stîlpi care sprijină iconostasul sînt astfel dispuși, încît formează înșiși despărțirea absidei altarului de cele două spații laterale rezervate proscomidiei și diaconiconului. La rîndul lor, aceste anexe sînt mult dezvoltate față de simplele nișe obișnuite la triconc, în așa măsură încît formează, de o parte și de alta a altarului, adevărate încăperi boltite separat și reliefate la exterior printr-un acoperiș propriu. Așa încît, dacă privim pentru o clipă în plan numai partea estică a monumentului, făcînd abstracție de naosul în întregul lui, ea pare ruptă dintr-un monument de plan în cruce greacă înscrisă sau, mai bine, dintr-un monument de plan compus, care mai poartă numele, în urma adoptării lui totale și definitive pe Sfîntul Munte, de *catolicon atonit*.

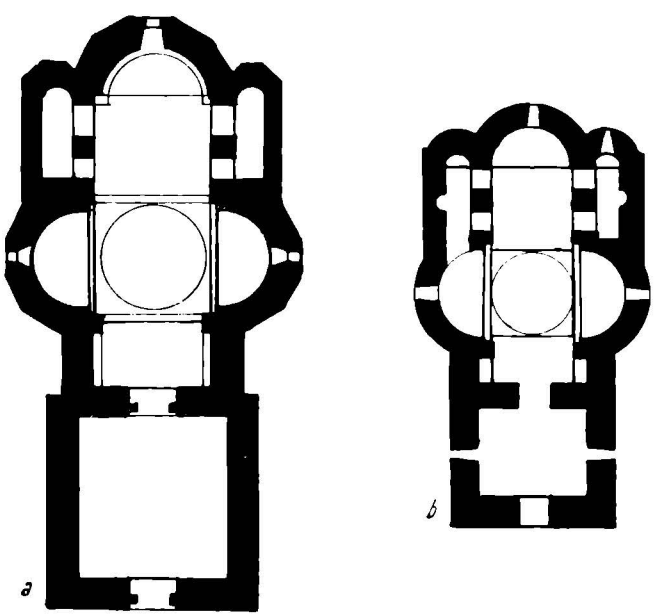


Fig. 3. — Planul bisericilor de la Lopušnița (a) (după Gj. Balș) și Petruša (b) (după A. Deroko).

S-ar părea însă că, odată trasată partea estică a bisericii, meșterul a revenit asupra proiectului, continuînd și terminînd naosul pe făgașul împămîntenitului plan triconc, ceea

[6] Vezi p. 173. La reluarea săpăturilor la ruinele Vodiței, se va putea preciza, o dată cu datarea celor două ctitorii suprapuse, și situația unui element socotit de V. Drăghiceanu ca adaos la Vodița II — un fel de pridvor cuprinzînd biserica pe vest și pe sud pînă la absidă —, precum și ipotetica lui continuare și pe latura nordică. V. Drăghiceanu, *Săpăturile de la Vodița. Bisericile sfîntului Nicodim și a lui Litovoi-vodă*, în *B.C.M.I.*, XXII, 1929, fasc. 62, p. 149—156.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ce a permis caracterizarea mai sus expusă a lui Gheorghe Balș. Într-adevăr, turla principală se sprijină pe obișnuitul sistem de leagăne și abside laterale, și nicidecum pe cei patru stîlpi ai planului în cruce înscrisă. Ba chiar triconcul e întregit de cele două perechi de firide zise sîrbești, care nu se întîlnesc, pe cîte știm, la tipul central. Dar față de firidele caracteristice veacului al XIV-lea, și ele au suferit modificări, prezentînd o marcată asimetrie: pe cîtă vreme cele estice, adînci, prevăzute cu mici nișe pentru obiectele de cult, sînt foarte înalte (cca. 7 m), perechea corespunzătoare apuseană e mult mai joasă (3,85 m) și se adîn-

Fig. 4. — Biserica mănăstirii Tismana din 1840. Desenul în peniță al diadohului Dionisie pe pomelnicul din același an. Clișeu Nicolae Ionescu.

cește în pereții laterali sub forma unor absidiole. În afară de aceasta, la o comparare a Tismanei cu monumentele din grupa moravă, se remarcă dispariția tamburului pătrat. Un astfel de triconc nu mai poate fi considerat ca tipic arhitecturii secolului al XIV-lea, așa încît planul însuși pledează ca argument pentru datarea mai tîrzie, încă atît de controversată, a monumentului actual.

Amestecul de elemente aparținînd la două tipuri de plan diferite, planul triconc și planul compus, se mai întîlnește — aproape în același dozaj — la monumente din Serbia de răsărit de mult cunoscute, dintre care unul, Lopušnija, în mod sigur ctitorie a lui Radu cel Mare și a unui vlastelin de al său, Gherghina, datat la 1501; cel de-al doilea, Petruša, rămas doar la nivelul fundațiilor, cu o datare nesigură[7]. S-ar părea că la toate trei bisericile meșterul a fost preocupat de soluționarea legării unui altar flancat de anexe dezvoltate, altfel

[7] G. Balș, *O biserică a lui Radu cel Mare în Serbia, la Lopușnia*, în B.C.M.I., IV, 1911, p. 194—199. A. Deroko, *Monumentalna i decorativna arhitectura u srednjevekovnoj Srbiji*, Belgrad, 1962, p. 176.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

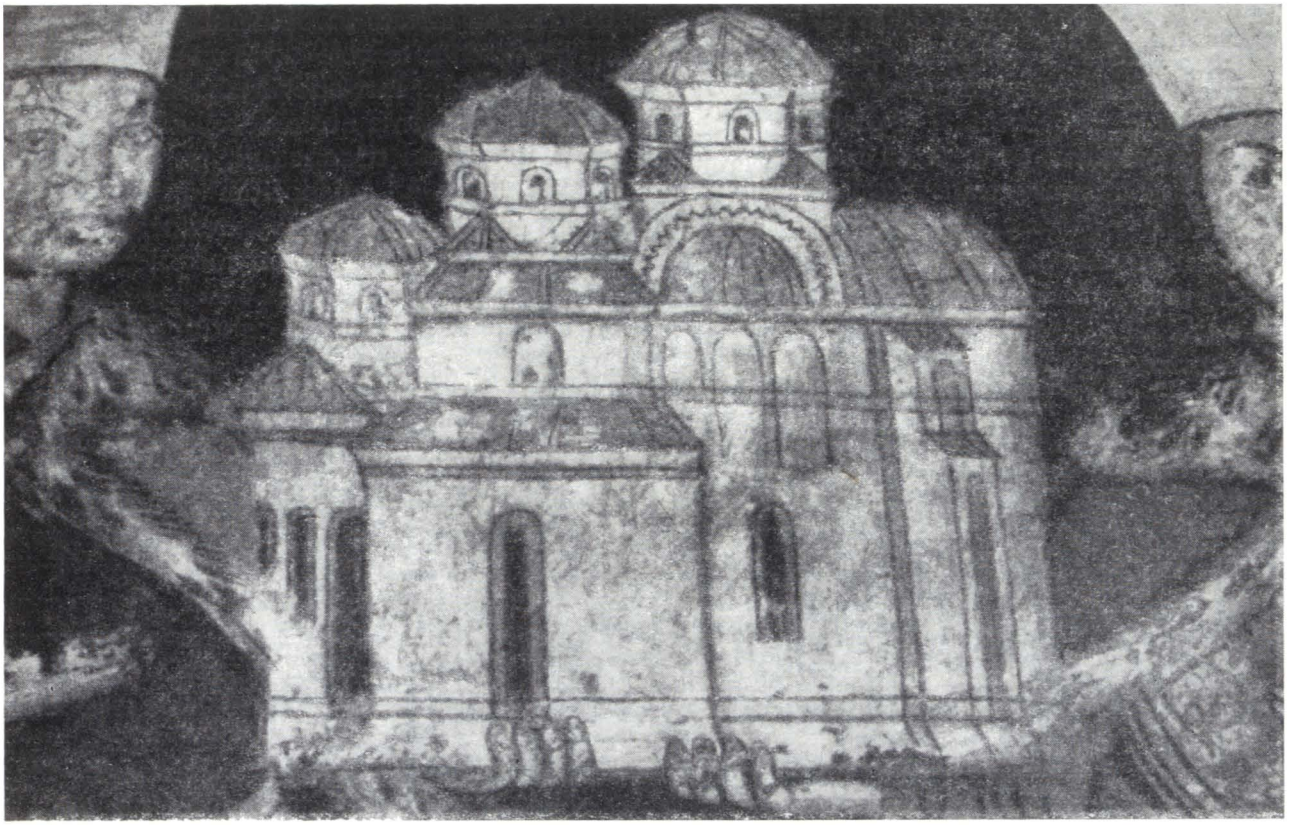


Fig. 5. — Biserica din portretul votiv (Mircea Ciobanu și Petru cel Tînăr). Clișeu Rada Teodoru.

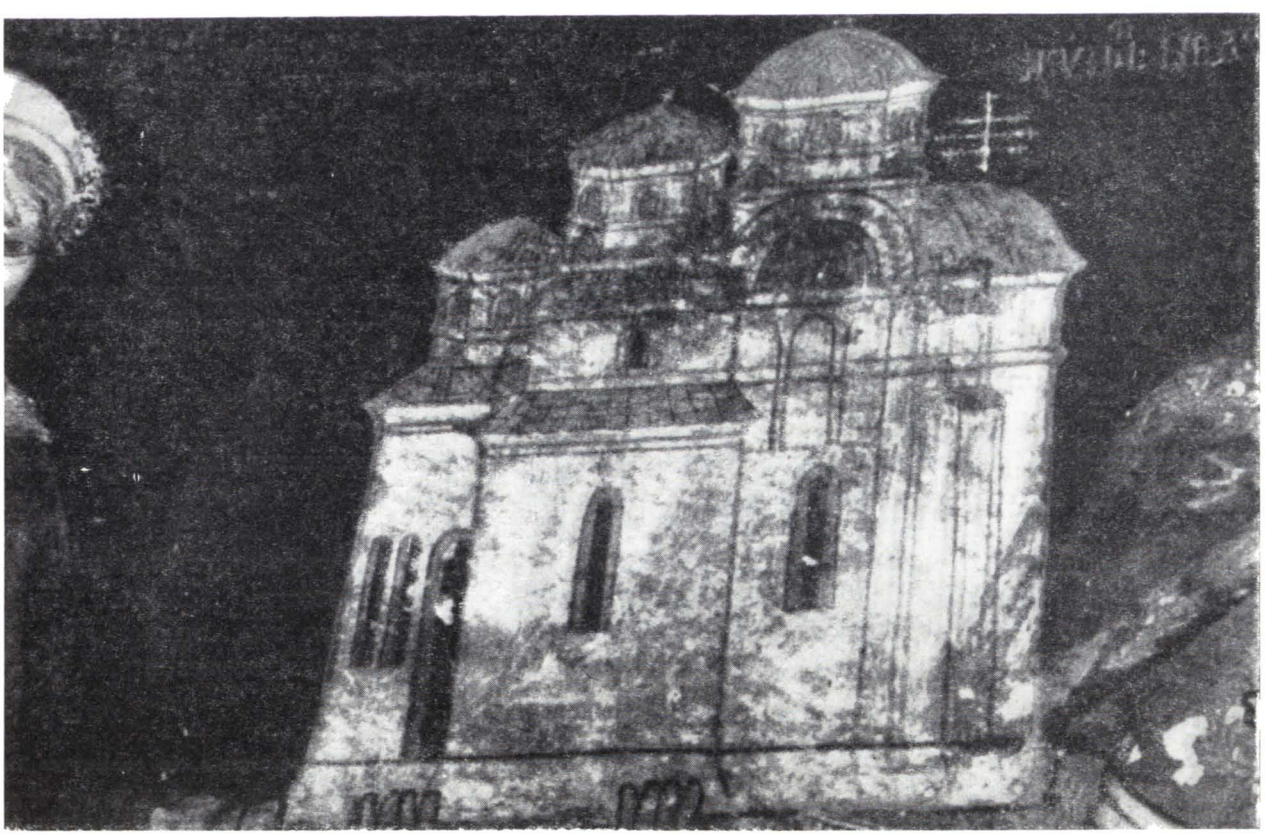


Fig. 6. — Biserica din portretul votiv (Nedelco Bălăceanu și soția sa Anca). Clișeu Rada Teodoru.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

spus tripartit, provenind de la planul în cruce, de o treflă intrată în obiceiul pămîntului cu două veacuri mai devreme. Datorită neîndemînării evidente la cele două monumente sîrbești, s-a crezut chiar că pastoforiile au fost adăugate mai tîrziu. Într-adevăr, la exterior efectul este acela că proscomidia și diaconiconul « mănîncă » din forma absidelor. La Tismana, în schimb, meșterul a reușit să integreze partea estică în corpul triconcului, boltind anexele cu leagăne dispuse transversal pe cilindrul altarului, în locul dispoziției paralele de la Lopušnija și Petruša. Dacă terminarea răsăriteană nu mai e absidată la exterior, arhitectul a avut ingeniozitatea de a cîștiga spațiu prin amenajarea, sub bolțile semitronconice care termină proscomidia și diaconiconul, a unor mese de zidărie pentru așezarea obiectelor de cult. Absidele laterale se degajă libere la exterior, iar pereții naosului sînt în continuare perfectă, ca la orice triconc. La biserica mănăstirii Tismana a găsit meșterul soluția problemei, deși s-ar părea că ea nu a mai fost reluată identic; de altfel, nu putem ști dacă alte monumente dispărute, atît din Serbia, cît și din Muntenia, ca Poinja [8] sau Nucet-Dîmboviţa [9], ridicate tot de Radu sau Gherghina, nu au constituit și ele trepte în rezolvarea aceleiași dificultăți.

Trecînd acum la *nartexul* Tismanei, sîntem surprinși de simplitatea lui, pentru o vreme în care se experimentează amplificarea lui fie în lungime, ca la Dealu, fie prin supralărgire, ca la Lopušnija și, mai cu seamă, ca la Episcopala Curții de Argeș. Dimpotrivă, pronaosul de aici este cît se poate de tradițional și nu ne atrage atenția decît prin apariția unei a doua turle în locul obișnuitei calote. Procesul de multiplicare al turlelor avusese loc cu mult timp înainte în Balcani, îndeosebi la Athos și în Serbia, dar în Țara Românească este o problemă a primelor decenii ale secolului al XVI-lea de a adăuga turlei pantocratorului una sau mai multe însoțitoare.

Ne reîntoarcem acum la *pridvorul* care face obiectul comunicării noastre, relevînd în special unele elemente aparent de amănunt, neluate în seamă pînă acum.

1) În desenul în peniță al diadohului Dionisie (fig. 4) apar fațadele de nord și de vest ale bisericii. Latura nordică a pridvorului prezintă patru mari deschideri echidistante, terminate semicircular în partea superioară. Pe latura de vest însă, arcada intrării, cu deschiderea mai mare, dar mai joasă, e încadrată pe o parte de două, pe cealaltă parte numai de o singură arcadă. Să fie oare numai o omisiune a monahului artist, altfel foarte atent la toate detaliile?

2) Perfect legată de zidurile nartexului, ca și de fundația pridvorului, s-a găsit în săpături — și s-a marcat în pavaj — temelia unui zid transversal care determină în aripa sudică a așa-numitului pridvor o despărțitură, o încăpere dreptunghiulară de 4,87 m pe 2 m (fig. 2). Azi se mai poate doar constata că în peretele de nord al încăperii, la un nivel destul de jos, a fost amenajată o nișă încăpătoare, lungă de 1,59 și adîncă de 50 cm, pentru așezarea obiectelor de cult sau a lumînărilor. Boltirea era probabil aceeași ca și cea a întregului pridvor, în semicilindru. Paul de Alep, în relatarea sa de călătorie, ne lămurește destinația acestei încăperi, așa cum se păstrase pînă în vremea sa: «. . . Odaia cu hainele [10] e la exterior, pe partea dreaptă a sanctuarului» [11]. Aici se păstrau — și le-au fost arătate oaspeților — felonul, omoforul și Evangheliarul sfîntului Nicodim.

Prin urmare această despărțitură a pridvorului servea drept *veșmîntar* sau *veșmîntărie*.

3) Dublul portret votiv din naos, de o parte și de alta a intrării, prezintă de două ori silueta bisericii, văzută de astă dată dinspre sud. Cele două reprezentări sînt aproape identice, dar la o foarte atentă comparare se remarcă un detaliu care diferă. În prima versiune, cea a portretelor domnești (fig. 5), pe fațada sudică pridvorul are ca unică deschidere o ușă terminată semicircular. Pe cea de-a doua reprezentare, din mîinile vornicului Nedelco Bălăceanu, ctitorul picturii de la 1564, aceeași deschidere apare doar ca o mică fereastră (fig. 6). Bănuim că o repictare este vinovată de alterarea acestui element în una din versiuni, dar cum nu putem preciza în momentul de față în care anume s-a păstrat reprezentarea fidelă,

[8] I. R. Mircea, *Relations culturelles roumano-serbes au XVI^e siècle*, in *Revue des Études Sud-Est Européennes*, t. I, 1963, nr. 3—4, p. 386, nota 38.

[9] C. C. Giurescu, *Două monumente religioase din veacul al XIV-lea: Nucetul sau Cozia din Vîlcea și Nucetul din Dîmbovița*, in *Mitropolia Olteniei*, XIII, 1961, nr. 1—4, p. 38—49.

[10] « The treasury or robe-room », în traducerea Belfour, *op. cit.*, p. 352.

[11] Pentru arhidiaconul arab, toată partea de vest e considerată exterioară lăcașului propriu-zis.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dăm în figura 7 variantele posibile ale înfățișării aripii drepte a pridvorului: *a)* în prima schiță, o fereastră luminează veșmîntarul, în vreme ce exonartexul propriu-zis e orb pe această fațadă; *b)* în cea de-a doua, o ușă duce direct din exterior în exonartex, de unde printr-o a doua ușă se intra în veșmîntarul neluminat; *c)* în sfîrșit, într-o ultimă versiune posibilă, accesul veșmîntarului se face direct de afară, ceea ce ar justifica și exprimarea lui Paul de Alep, după care odaia cu hainele era la exterior.

Nu avem nici o mențiune mai veche de mijlocul secolului al XVII-lea în legătură cu destinația acestei încăperi vestice, iar la alte monumente mai vechi sau mai noi de pe cuprinsul Țării Românești, după cîte știm, nu o găsim. Am urmărit soarta ei de-a lungul secolului al XVIII-lea cu ajutorul catagrafiilor mănăstirii. Cea mai veche și cea mai prețioasă pentru studiul nostru — datînd din 1735, deci de la sfîrșitul ocupației austriece a Olteniei, ne-a parvenit din nefericire trunchiată, lipsită de foile de început [12]. După enumerarea unor inele dăruite la moaștele lui Nicodim și a unor cărți liturgice de primă necesitate pentru cult și care se găsesc întotdeauna în preajma altarului oricărei biserici, urmează un titlu — subliniat — care atrage atenția: « *Cele ce s-au aflat în vistieria bisericii* ». Sînt enumerate aici în primul rînd: sfita lui Nicodim « cu care a trecut sfîntul prin foc », « un epetrahil al sfîntului Nicodim », iar ceva mai departe, la capitolul « Argintărie », un chivot « cu 4 turnuri » — fără îndoială cel al egumenului Petronie, făcut de meșterii chiprovițeni după chipul bisericii —, iar printre cădelnițe, menționată special, « una cu 9 turnuri », care nu e alta decît binecunoscuta cădelniță în formă de biserică de plan central, despre care Paul de Alep ne spune că era un dar de preț făcut lui Nicodim de însuși împăratul Sigismund și că reprezenta cetatea Budei. Prin urmare, în catagrafia din 1735 revin piesele pe care Paul de Alep le văzuse cu un veac înainte în camera cu veșminte, împreună cu alte odoare în mod special venerate, ca legate de figura ctitorului, chiar dacă între timp se uitase semnificația unora, ca în cazul cădelniței. Credem că sub numele de *vistierie* se ascunde în veacul al XVIII-lea tocmai camera veșmintelor, acea despărțitură a pridvorului a cărei destinație o căutăm. Pentru a înlătura îndoielile celor care ar putea socoti că vistieria pomenită putea fi o construcție dispusă undeva în afara lăcașului propriu-zis, între clădirile incintei mănăstirii, repetăm mențiunea expresă din catagrafie, de vistierie a *bisericii* și mai adăugăm că în paginile următoare se înscriu « cele ce s-au aflat în două cămări ale egumenului. . . », « cele ce s-au lăsat afară de treaba mănăstirii, nepecetluite. . . », terminînd cu trecerea în revistă a morilor, moșiilor etc., de unde se vede că socotitorii au procedat metodic, catagrafiind cu începere de la centru, adică de la biserică — și aceasta luată de la est la vest —, către dependințe.

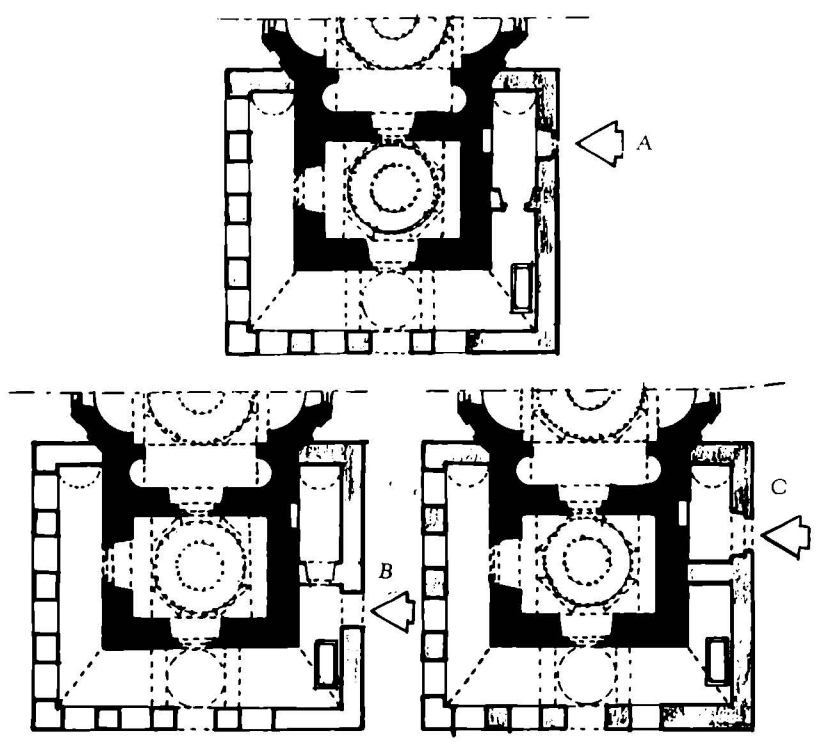


Fig. 7. — Ipoteze asupra aspectului exonartexului și vistieriei.

Următoarea catagrafie, din 1740 [13], nu mai menționează topografia obiectelor înșirate, dar urmărindu-le cu atenție, se remarcă faptul că ele sînt aceleași, numai așezate în

[12] Arh. st. Buc. fond. *Mănăstirea Tismana*, pach. XCVI/3. [13] *Ibidem* act. 129.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ordine inversă, ca și cum alcătuitorii inventarului ar fi plecat de astă dată de la vistierie către altar. Dacă acceptăm această presupunere, obiectele venerate se mai aflau în 1740 în același loc. Dar în catagrafiile următoare, din 1749[14] și 1795[15], nu se mai păstrează nici o urmă din vechea ordine; din ele se vede doar că o bună parte din odoarele care făceau faima lăcașului Tismanei (ca moaștele, crucea de plumb a lui Nicodim) părăsiseră incinta, fiind puse zălog ba la Craiova, ba la Sibiu, fie pentru datorii, fie din pricina « răzmiriței», a războaielor turco-austriece, care au ținut Oltenia într-o permanentă stare de alarmă. O ultimă mențiune, a ieromonahului Ștefan Bistrițeanu, din 1788, deplînge pierderile pricinuite de trupele străine, între care și « argintăriile din *vistierie*»[16]. Cu aceasta, cea din urmă amintire despre destinația încăperii din pridvor se pierde definitiv din mănăstire.

Sperăm a fi reușit să dovedim pentru moment că pe vestul bisericii, la Tismana exista, ca parte integrantă a pridvorului care o încingea pe trei laturi, un veșmîntar-vistierie, care era, pînă către finele secolului al XVIII-lea, păstrătorul « odoarelor duhovnicești cinstite și de mult preț»[17], direct legate de personalitatea popii Nicodim. În ultimele două ediții ale monografiei sale însă, Ștefulescu spunea, fără a argumenta în nici un fel, că « *sala* era închisă în partea de miazăzi, unde se afla mormîntul sfîntului Nicodim și se păstrau veșmintele sacre și odoarele vechi»[18]. Ne e imposibil să mai știm azi dacă Ștefulescu mai beneficiase, în primii ani ai secolului nostru, de vreo tradiție din mediul monahilor; probabil, cum fundațiile vistieriei nu fuseseră încă date la iveală la acea dată, că el se baza pe prezența pietrei de mormînt din 1843, din exteriorul bisericii, dar care se găsea altădată în cuprinsul pridvorului, în colțul de sud-vest, precum și pe desenul lui Dionisie, unde se putea observa absența ultimei arcade spre sud. Sîntem datori a relua aserțiunea lui Ștefulescu cu un element în plus, și anume cel stabilit de noi înainte, al existenței unui spațiu special, închis, în pridvor — vistieria — și să vedem dacă aceasta nu a avut și un al doilea rol: cel de *capelă funerară*. Pareklisia cu rost de îngropăciune, alipite sanctuarelor pe o latură sau pe alta, de planurile și dimensiunile cele mai variate, abundă pe întreaga arie a Orientului creștin și din cele mai vechi timpuri. Nu însă la noi. E timpul să reamintim aici figura ctitorului al doilea al Tismanei, Radu cel Mare, și momentul de politică și de cultură pe care îl reprezintă. Radu este cel care reorganizează viața ecleziastică a țării, hotărînd întinderea celor două episcopii și mutarea mitropoliei la Tîrgoviște, întîmplată în fapt abia mai tîrziu. În acest scop, el chemase în mod special pe fostul patriarh Nifon, sîrb ajuns la cele mai înalte demnități ecleziastice la Tessalonic și Constantinopol și cu mai multe stagii monahale la Athos[19]. Împrejurările politice îl fac pe Radu cel Mare să ia asupra lui și ocrotirea poporului sîrb căzut sub ocupația otomană, și aceasta sub mai multe forme. Mai întîi, acordînd azil unei bune părți a diasporei sîrbe, de la aristocrația adăpostită la curte pînă la colonizarea masivă din jurul Rîmnicului[20]. În al doilea rînd, ctitorind biserici în regiunea vecină dintre Morava și Timoc pentru cei căzuți sub ocupație[21]. În sfîrșit, continuînd preluarea drepturilor — și datoriilor — de ctitor al fundațiilor sîrbești de la Athos, rămase fără protector, începută de tatăl său, Vlad Călugărul[22]. Dar cum Athosul era prin excelență locul comuniunii popoarelor ortodoxe din Balcani, dincolo de fiecare act cultural — implicit act de opoziție antiturcească — se citește în filigrană autoritatea de care se bucura Sfîntul Munte. Radu însuși reface catoliconul Cutlumusului, numit de aceea «Lavră românească» [23].

Dar între lăcașurile de la Athos, de cea mai mare autoritate se bucura prima și adevărata Lavră. Deși ea nu primise încă ajutoare domnești pînă la acea dată restaurată va

[14] *Ibidem*, act. 12.

[15] *Ibidem*, pach. 407/2.

[16] Al. Ștefulescu, *op. cit.*, ed. a 3-a, p. 114.

[17] *Slujba osebită* din 1767, în anexă la E. Lăzărescu, *Nicodim de la Tismana și rolul său în cultura veche românească*, în *Romanoslavica*, seria Istorie, XI, 1965, p. 279.

[18] Al. Ștefulescu, *op. cit.*, ed. a 2-a, p. 76, și ed. a 3-a, p. 76—77.

[19] Gavril Protul, *Viața și traiul sfîntului Nifon, patriarhul Constantinopolului*, ed. Tit Simedrea, București, 1937.

[20] A. Sacerdoțeanu, *Catarii din Rîmnicul Vîlcii*, în *Mitropolia Olteniei*, XIII, 1961, nr. 5—6, p. 317—330.

[21] G. Balș, *op. cit.*

[22] P. Șt. Năsturel, *Sultana Mara, Vlad Călugărul și începuturile legăturilor Țării Românești cu mănăstirea Hilandar în 1492*, în *Glasul Bisericii*, XIX, 1960, 5—6, p. 498—502. I. R. Mircea, *op. cit.*

[23] Gavril Protul, *op. cit.*, p. 23, 28.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fi abia de către Neagoe și de Vladislav al III-lea —, totuși ca reprezenta cenobia cea mai veche, păstrătoarea tuturor regulilor și tradițiilor instaurate de vestitul ei întemeietor, Atanasie. Din istoria zidirii Lavrei, păstrată în aluziile din cele două redacții ale vieții sfîntului[24], din τυπικόν[25], redactat de el între 969 și 976, și din διατύπωσις[26] reiese că ctitorul a început prin a ridica, în 961, o biserică σταυροειδῶς în formă de cruce, de fapt primul monument de plan compus de pe munte. Destinată inițial unui mic număr de cenobiți, ea a devenit curînd neîncăpătoare, așa că Atanasie o amplifică, adăugîndu-i două nartexuri cu catihumena la etaj, flancate de o parte și de alta de două paraclise pe plan amplu de cruce înscrisă, cu accese atît spre naos, cît și spre nartexuri, totul precedat de un portic. Cele două paraclise aveau hramuri proprii și erau destinate oficierii anumitor slujbe. Planul acesta *simetric* a fost canonizat de tradiție ca «aghioritic» și urmat îndeaproape de toate catolicoanele ulterioare. La moartea lui Atanasie, întîmplată în condiții tragice, prin surparea schelăriei tocmai în timpul lucrărilor de mărire, unul din paraclisele laterale, cel nordic, a fost ales ca loc de îngropăciune, transformîndu-se astfel în capelă funerară (fig. 8). Pe lespedea venerată pînă azi exista cu veacuri în urmă și un portret miraculos al fondatorului.

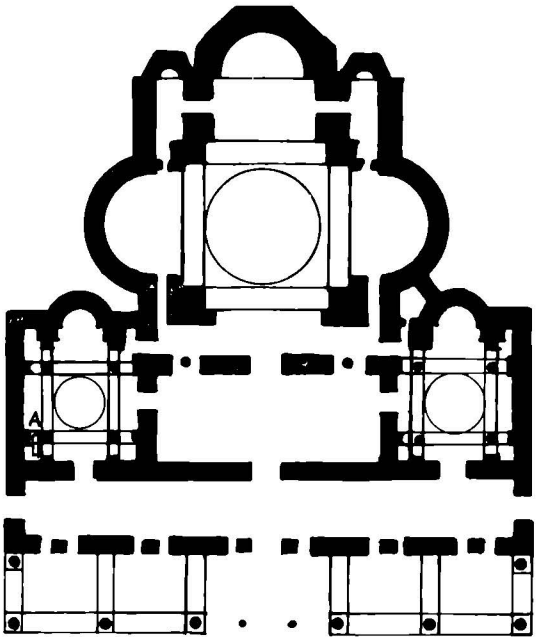


Fig. 8. Planul catoliconului Lavrei, după Millet. În A, mormîntul sf. Atanasie.

Dacă ne întoarcem acum la Tismana, recunoaștem în încăperea sudică din așa-numitul pridvor intenția lui Radu cel Mare, dar mai ales a obștii călugărești, de a perpetua în ea memoria unui fondator a cărui aură nu făcuse decît să crească în suta de ani scursă de la moarte. În ceea ce privește drepturile lui Radu cel Mare asupra Tismanei, semnalăm faptul nerelevat că el nu face decît să urmeze în aceasta pe bunicul său, Vlad Țepeș, care ia pe seama domniei stavropighia rămasă în afara oricărei jurisdicții după căderea Constantinopolului, numind-o «mănăstirea domniei mele»[27]. Dar *gropnița-veșmîntar* (cum am putea-o numi) prezintă o formă atît de simplă, încît cu greu am putea recunoaște în ea prototipul paracliselor Lavrei. În schimb, la catolicoanele ridicate mai tîrziu după modelul Lavrei, capelele laterale capătă forme tot mai variate și în același timp tot mai simple, pierzînd și legătura directă cu naosul, cum sînt cele de la Iviron, Grigoriu, Dionisiu și Cutlumus (fig. 9), - ultima, ctitorie a lui Radu cel Mare; toate sînt însă absidate spre est, ceea ce nu pare să fi fost cazul Tismanei (afară doar dacă o absidă în grosimea zidului nu marca aceeași intenție). Rostul funerar al acestor capele se păstrează viu pînă în secolul al XVIII-lea, cînd călătorul rus Barski mai surprinde ritualul sfințirii colivelor în ele în zilele de sîmbătă[28]. Nu putem să nu amintim tot aici mențiunea lui Gavril Protul, după care Neagoe Basarab ar fi zidit la Dionisiu o biserică pe mormîntul lui Nifon, care își petrecuse acolo ultimii ani ai vieții[29]. Catoliconul de la Dionisiu a fost însă refăcut de Petru Rareș, iar pe baza documentării pe care o avem în momentul de față nu putem spune dacă paraclisul de sud e cel de care vorbește Protul și dacă mai are părți din construcția de la Neagoe. Oricum, identică în forme cu vistieria Tismanei este — dacă releveele vechi pe care le avem sînt exacte —

[24] L. Petit, *Vie de S. Athanase l'Athonite*, in *Analecta Bollandiana*, 25, 1906, p. 5—89. Paul Lemerle, *La vie ancienne de Saint Athanase l'Athonite composée au début du XI^e siècle par Athanase de Lavra*, in *Le Millénaire du Mont Athos, Etudes et Mélanges*, I, Chevetogne, 1963, p. 59—100.

[25] Ph. Meyer, *Die Haupturkunden für die Geschichte der Athosklöster*, Leipzig, 1894, p. 114.

[26] Ph. Meyer, *op. cit.*, p. 123. G. Millet, *Recherches au Mont Athos*, II, *Âge et structure du catholicon de Lavra*, in *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 29, 1905, p. 72—98.

[27] *D.I.R.*, seria B, vol. I, doc. 117, 124, 260 și 295; *D.I.R.*, seria B, veac. XVI, vol. I, doc. 23, 41 și 45.

[28] Amintit de Millet, *op. cit.*, p. 97.

[29] Gavril Protul, *op. cit.*, p. 23.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

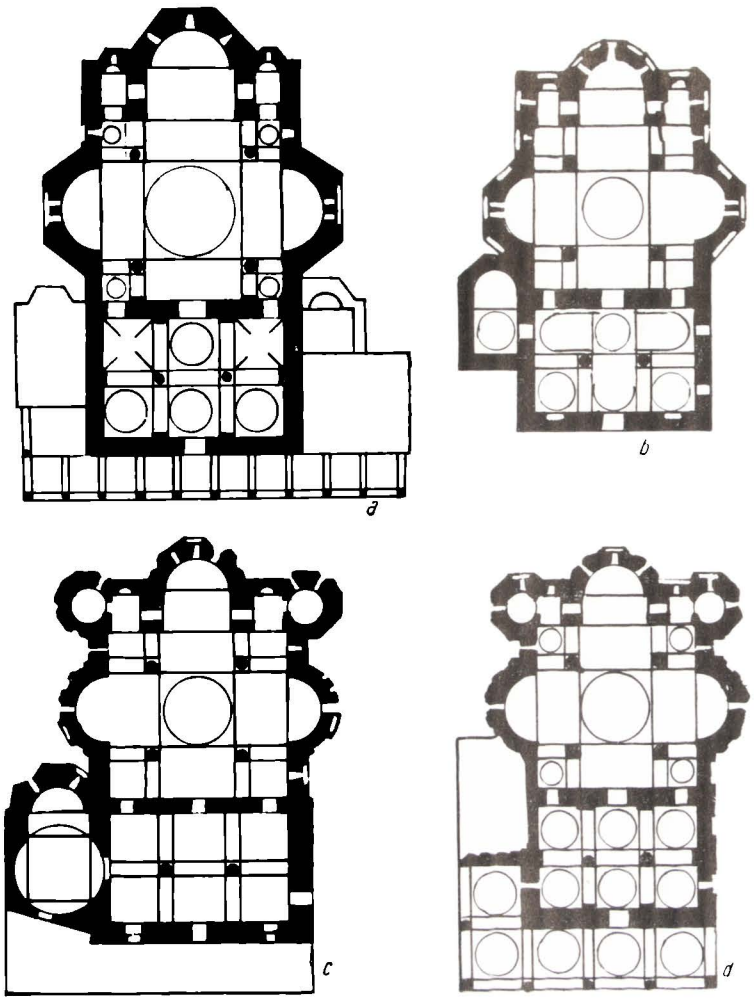


Fig. 9. Catolicoanele mănăstirilor Iviron (a), Grigoriu (b), Dionisiu (c), Cutlumus (d) (după G. Balş).

numai capela de la Cutlumus, ctitorie coincidenţă! — tocmai a lui Radu cel Mare[30].

Înaintăm aici, cu toate rezervele, o ultimă presupunere. Cu prilejul unor sondaje făcute în 1955—1956, arh. I. Athanasescu ar fi găsit în fundaţie, în afara zidurilor însemnate actualmente pe pavaj, un al doilea zid transversal, care determină în aripa de nord a pridvorului o despărţitură egală şi simetrică cu cea de pe sud. Dacă la reluarea cercetărilor arheologice existenţa acestei fundaţii se va verifica, atunci această dispoziţie simetrică, prevăzînd *două* capele laterale, ar avea pentru noi semnificaţia unei replici, evident reduse, dar complete, a tipului Lavrei pe solul nostru (fig. 10); ea rămîne pînă atunci doar o atrăgătoare ipoteză. Dar chiar admiţînd-o, trebuie să constatăm că meşterul a renunţat curînd la acest prim proiect şi, negăsind la Tismana o utilizare de dat celei de-a doua capele, a suprimat-o, trasînd în locul ei o nouă uşă de acces la nartex pe nord.

E momentul să introducem însă o precizare: în ce sens înţelegem să folosim termenul de capelă funerară la un monument reconstruit la un veac după moartea celui cinstit în ea? Ne gîndim la vistieria-gropniţă ca la locul păstrării şi venerării osemintelor lui Nicodim ca relicve, aşezate aici după o deshumare, într-un « tron», după termenul vechi, probabil de lemn scump sau ferecat în argint. Dar dacă la Tismana încăperea de sud a avut într-adevăr acest rost, e firesc să ne punem întrebarea cum e posibil să nu se fi păstrat, nici sub formă scrisă, nici în tradiţia orală, vreo amintire despre acest fapt? Am văzut că orînduiala vistieriei s-a pierdut la sfîrşitul secolului al XVIII-lea. Dar tradiţia funerară a dispărut mult mai devreme, căci la mijlocul secolului al XVII-lea Paul de Alep nu mai află nimic despre ea. I se spune doar că moaştele se află pecetluite sub pardoseala bisericii de frica ungurilor, dar că monahii « acum îi fac un monument, prevăzut cu un chenar de jur împrejur în amvonul bisericii. Numai un deget de-al sfîntului a fost lăsat spre evlavia creştinilor». Ce a putut interveni înainte de mijlocul secolului al XVII-lea?

Ca monah sud-dunărean, de orientare isihastă, chiar dacă ajuns la rangul de arhimandrit, purtător de bederniţă şi egumen a două stavropighii, la moarte Nicodim nu a putut fi înhumat decît după orînduiala cinului călugăresc, cu cea mai mare simplitate. Tradiţia sîrbă (încă o dată confirmată nouă de dr. Pavle Mijović) era înmormîntarea cti-

[30] Deşi în cronologia monumentelor atonite s-au făcut în ultima vreme numeroase rectificări, cum nu am avut la dispoziţie publicaţiile recente, nu am cutezat a împinge mai departe comparaţia cu porticurile de la Cutlumus şi Dionisiu: după cum se ştie, tocmai părţile vestice ale monumentelor sînt cele care suferă mai mult în urma transformărilor succesive (la cel din urmă monument nu mai există decît un simplu portic de lemn vitrat). Planurile din figura 9 aparţin lui G. Balş şi au fost făcute înainte de 1913.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

torilor-călugări în imediata apropiere a bisericii, pe latura de sud. Presupunem că aceasta era și situația mormîntului lui Nicodim față de prima fundație ridicată de el și ale cărei temelii au fost găsite în cîteva puncte, ceva mai spre est și sud de biserica actuală. Însemnat printr-o simplă cruce sau printr-o lespede anepigrafă, locul era desigur bine cunoscut la mai puțin de un veac de la moarte, cînd s-a refăcut biserica. Dar nu prea mult după 1406 1407, cum știa și autorul *Slujbei osebite*, « scoase dară au fost moaștele sale din mormînt și în sicriu puse și înlăuntru, în sfînta biserică cu cinste așezate»[31]. La refacerea lăcașului, domnul sau obștea călugărească au putut trasa meșterului programul de a cuprinde locul venerat în înseși zidurile monumentului *și acest program nou a îndreptat atenția realizatorului asupra Lavrei*, care constituia un precedent de mare autoritate. El prevede atunci un amplu exonartex, care apăra locul mormîntului rămas gol, amplasat în colțul de sud-vest, în vreme ce pentru raclă a rezervat un paraclis special închis, în dreptul fostului lăcaș de îngropăciune, dar în afara circulației. Dacă tradiția nu ar fi păstrat amintirea exactă a locului, paraclisul putea tot așa de bine să fie amenajat în aripa nordică a pridvorului, căci, după cum am văzut, capela funerară a sfîntului Atanasie e cea de miazănoapte. În același paraclis au fost așezate, alături de tron, și sfita, bedernița, crucea de plumb, evangheliarul și cădelnița de care se folosise Nicodim. Dispariția tronului din capelă înainte de 1656, data vizitei lui Paul de Alep, se explică prin marele prăpăd pricinuit de oștile lui Gavril Báthori în 1610—1611 în aceste părți ale Țării Românești. Străin de locuri, arabul înțelege greșit explicațiile date de « ghidul» vremii, crezînd că ascunderea relicvelor sub pardoseală e pricinuită nu de teama jefuirii, ci de faptul că ungurii ar vrea să le răpească pentru virtuțile lor miraculoase. Două decenii după aceea, mănăstirea e transformată în cetate pentru nevoile lui Matei Basarab, asediat de Leon Tomșa. Abia cu doi ani înainte de vizita prelaților arabi se termină refacerea incintei, iar arhidiaconul ne spune că, tocmai în timpul ședерii lor, monahii îi fac un monument în exonartex. Cum dă și precizări despre o lespede cu chenar, se pare că el a și văzut-o în lucru. O piatră în stilul secolului al XVII-lea nu mai există și nici nu a fost consemnată de vreun izvor. Credem că ea nici nu a apucat să fie instalată, pentru că împrejurările nefavorabile s-au ținut lanț[32], culminînd cu perioada de 10 ani (1778—1788) în care călugării au trăit risipiți prin peșterile din jur, luînd cu ei și ascunzînd, cum au știut, odoarele. Așa ne putem explica de ce redactorul *Slujbei osebite*, în 1767, știa că «într-acestași chip fiind ascunderea moaștelor sfîntului, multă vreme rămăsese de să știa numai din Igumen în Igumen și de unul din frații mănăstirii; iară apoi mai pre urmă, din întîmplările vremilor celor cu multe răzmeriţe și robii, au rămas moaștele sfîntului de tot tăinuite și neștiute de nimeni pînă în zioa de astăzi . . .»[33]. Și pentru a găsi o scuză rătăcirii celor mai de valoare avuții ale hramului, autorul, sau tradiția care l-a inspirat, intercalează o istorie a unui domn — nenumit — care ar fi vrut să mute moaștele la București și a unui vis minunat trimis de însuși sfîntul egumenului și unuia din călugări, poruncindu-le să-i ascundă moaștele, lăsînd afară un singur deget[34]. Pe atunci, locul primei înhumări era însemnat cu «candelă ne adormită»[35]. În sfîrșit, în 1836, Ștefan Ieromonahul, autorul *Vieții* cunoscute — izvor redus recent la adevărata lui valoare istorică de către Emil Lăzărescu —, găsește o altă explicație dispariției, prin aflarea nemaipomenită a moaștelor la Peč (se știe

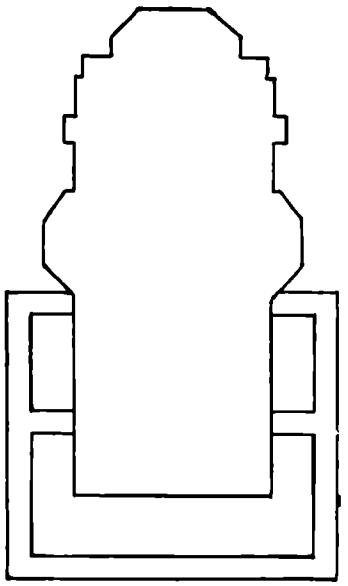


Fig. 10. — Ipoteza exonartexului cu două paraclise laterale. Schița autoarei după releveul arhitectului I. Athanasescu.

[31] E. Lăzărescu, *op. cit.*, p. 279.

[32] 1654, năvălirea tătară; 1664, sub Radu-Leon, se prădă unele odoare; 1716, jaful turcilor întorși de la asediul Timișoarei; 1718—1739, ocupația austriacă a Olteniei; 1786—1792, războaiele turco-austriece, în care dispar nu numai porțile de fier și plumbul acoperișului, dar și « argintăriile din vistierie », cum am arătat, și, vai!, clondirul cu mir de la relicvele lui Nicodim, luate de « copiii cu caprele ».

[33] E. Lăzărescu, *op. cit.*, p. 279.

[34] Identificat apoi de Ștefan ieromonahul cu Basarab cel Tînăr, E. Lăzărescu, *op. cit.*, p. 251.

[35] După *Slujba osebită*. E. Lăzărescu, *op. cit.*, p. 279.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

că e vorba de rămășițele patriarhului sîrb cu același nume). Același Ștefan, ca cel ce a restabilit din țăndări tradiția fondatorului în ctitoria sa, se îngrijește de așezarea unei noi lespezi pe locul cunoscut din generație în generație, redactînd el însuși textul inscripției, unde repetă cele expuse mai înainte și încheie cu « spre știință s-au scris această pisanie», ca pentru a marca pentru posteritate locul unui mormînt rămas gol de veacuri. Nimic nu împiedică însă regăsirea rămășițelor ctitorului într-o zi sau alta într-o regiune ca a Tismanei, străbătută de atîtea peșteri și în care surpări naturale au mai avut loc.

Aruncînd o ultimă privire asupra planului Tismanei, ne găsim în fața unui monument apărut sub semnul autorității tipului aghioritic al Lavrei, de mare răsunet în întreaga lume ortodoxă, la indicațiile unor ctitori care au vrut să venereze în mod deosebit figura lui Nicodim, așa cum și Lavra veșnicea memoria lui Atanasie. Dar de la Lavra la Tismana este o distanță, tocmai distanța dintre autoritatea prototipului și concepțiile și necesitățile locale. Meșterul, cunoscător pare-se al locurilor sfinte, a înțeles să rețină din modelul creat cu 500 de ani înainte numai soluțiile ce-i conveneau, transpunînd totul în materialele și procedeele vremii. Față de Lavra, monumentul nostru prezintă simplificări și reduceri substanțiale, impuse de puterea tradiției, care au împiedicat recunoașterea sursei, mult mai facilă în cazul Snagovului[36]. Reținem la Tismana, în jurul unui nucleu tradițional format din naos triconc și nartex redus, excepționala dezvoltare dată sanctuarului și spațiului de vest. Cît despre acesta din urmă, deși l-am numit pînă acum cu consecvență, după cum îl întîlnim mai des în bibliografie, *pridvor*, el este de fapt un *exonartex deschis*, integrînd pe sud o *gropniță-vistierie*. Nu putem vorbi despre încăperea dărîmată a Tismanei ca de un pridvor, pentru că ea nu constituie doar un spațiu destinat să marcheze o stațiune de tranziție între exterior și interior, larg deschisă și luminată. Așezată înaintea pronaosului ca un al doilea nartex exterior, ea are pereți plini, străpunși — asimetric — de deschideri arcate. În oricare din versiunile date în figura 7, o parte a exonartexului rămîne lipsită de deschideri. Aici plinul domină net golurile, în vreme ce la pridvoarele de mai tîrziu, cu arcade pe coloane sau stîlpi, raportul e inversat. Deschiderile de la Tismana, la rîndul lor, sînt dintre cele mai simple, fără retrageri față de planul zidului, fără nici o intenție de a marca baze sau capiteluri. Exonartexul Tismanei rămîne totuși — cel puțin în stadiul actual al cunoștințelor noastre — prima formă deschisă a spațiului vestic[37]. Pentru caracterul special de amplu al acestui exonartex deschis mai dăm o ultimă sugestie. Testamentul lui Atanasie, după obiceiul tipicoanelor din secolul al IX-lea, stabilea pînă în cele mai mici detalii desfășurarea ritualului și procesiunilor la sărbătorile mari. Procesiunea comunității trebuia să străbată atunci, cădelnițînd solemn, naosul, să pătrundă apoi într-unul sau altul dintre paraclisele laterale prin ușile speciale de legătură, să treacă în exonartex, pentru a reintra la sfîrșit în naos prin ușa împărătească[38]. De un astfel de tipicon nu mai poate fi vorba în secolul al XVI-lea și, de altfel, el nici n-a existat. Totuși, ideea de procesiune cu un traseu stabilit, și de aici rolul de galerie de circulație pentru credincioșii îndrumați spre relicve și apoi spre nartex, trebuie reținută. În favoarea ei pledează un fapt: existența a două uși, ambele originale, de intrare în nartex. Dintre acestea, lucru cu totul semnificativ, ușa nordică și nu cea vestică poartă deasupra nișa icoanei de hram[39]. Logic, un traseu procesional ar fi posibil în cazul versiunilor A și B prezentate înainte.

Am adăugat la capitolul relațiilor cu Athosul în arhitectura munteană, în afara Snagovului, încă un monument. Pe lîngă plan, de acolo au venit probabil proporțiile joase, adunate, ale monumentului și turlelor, poate și dispunerea firidelor pe fațade. Dar execuția nu e a unui meșter atonit. Unele caractere o apropie de bisericile sîrbești de epocă turcă: materialul modest, prevăzut de la început pentru a fi tencuit, ca la Krušedol și Hopovo, cupola octogonală ca la Krušedol, trompele de unghi, apărute încă din secolul al XV-lea

[36] G. Balș, *Notiță despre arhitectura Sfîntului Munte*, în *B.C.M.I.*, VI, 1913, p. 36.

[37] După ce problema «pridvorului» Cotmenei a fost soluționată în sensul unui pronaos închis. Eugenia Greceanu, Radu Greceanu, *Istoricul și restaurarea bisericii fostei mănăstiri Cotmeana*, în colecția « Monumente istorice. Studii și lucrări de restaurare », București, 1967, p. 79.

[38] Ph. Meyer, *op. cit.*, p. 130.

[39] Chenarele au fost așezate abia în 1541/1542, dar lăcașurile celor două intrări au fost prevăzute de la origine, fiind susținute probabil pînă la acea dată pe boiandrugi.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la Vračevnica, iar în secolul al XVI-lea la Pustinja Rebelska, sau cornișele de zimți[40]. Dar se mai poate vorbi la această dată de o școală de arhitectură sîrbă, cînd statul însuși nu mai ființa și cînd dintre puținele monumente noi unele sînt ridicate cu ajutorul domnului muntean? Mai curînd decît de influențe, e mai potrivit să vorbim de o *comunitate*, favorizată de sentimentul apartenenței la ortodoxie și de intensa circulație a meșterilor, în căutarea rarelor comenzi. Aceasta explică și regăsirea unor caracteristici comune în arhitectura Athosului, Serbiei și Țării Românești, ca: multiplicarea turlelor, dezvoltarea anexelor estice acoperite separat, sublinierea la exterior a arcelor laterale prin arcade decorative și încununarea lor cu frontoane, amploarea spațiilor de vest închise sau deschise. Credem că aceluiași climat artistic care a dat Tismana i-a aparținut și prima fundație dispărută a Craioveștilor de la Bistrița care s-ar fi situat cronologic în frunte. Comunitatea aceasta constructivă se va contura și mai clar după ce vor fi studiate monumentele încă puțin cunoscute din regiunile Fruska Gora și Kablar, din Serbia de nord-est unde sînt amplasate și ctitoriile românești — iar din Muntenia, în primul rînd temeliile Bistriței și ale Nucetului de Dîmbovița.

În ce privește moștenirea Tismanei, deși ea nu a avut urmași direcți, rămînînd unică datorită programului ei aparte, totuși cîteva preocupări au fost reluate. Pe de o parte, preocuparea de a da pastoforiilor un spațiu cît mai încăpător, la linia de monumente ale așa-zisei școli vechi muntenești, de la Curtea-Veche la Mihai-Vodă și Bucovăț, unde însă, cu o consecvență mai mare, perechea de stîlpi estici a fost suprimată. Tismana deschide, pe de altă parte, veacul soluțiilor monumentale în ce privește rezolvarea spațiilor de vest ale bisericilor. Pe o linie de căutări, se află pronaosul deschis (Snagov, Caracal, bolnița Coziei). A doua linie e constituită de apariția și generalizarea pridvoarelor. Mitropolia din Tîrgoviște, bolnița Bistriței, Domneasca Tîrgoviștei, Hotărani arată fiecare o soluție diferită, dar așezarea Tismanei în capul listei, din punct de vedere cronologic, deși aici nu avem de-a face cu un pridvor adevărat, ne dă indicația că ipoteza originii pridvoarelor în prispa țărănească nu e singura posibilă și că în cazul acestui fenomen complex se întrevede și o direcție balcanică de arhitectură reprezentativă[41]. A treia linie e aceea a găsirii, în cadrul spațiului vestic, unei soluții pentru morminte. Acestei rezolvări monumentale pur muntenești îi este închinată în această sesiune o comunicare specială[42]. Nu știm dacă putem vorbi de o influență directă a Tismanei în cazul tindelor supralărgite, legate de abside prin arcade pe coloane, de la Căluiu și Stănești (1588), dar e cert că ele aveau o destinație funerară. Pridvorul pe trei laturi, adăugat în 1626 bisericii din Bălteni, *aparent* cel mai asemănător celui de la Tismana, nu mai poartă urma programului funerar și rămîne izolat în cadrul arhitecturii secolului al XVII-lea.

Văzută astfel, problema exonartextului Tismanei aduce un element nou în cunoașterea acelei perioade a panortodoxismului balcanic, ai cărui campioni erau, la sfîrșitul secolului al XV-lea și în prima jumătate a celui de-al XVI-lea, domnii munteni, cu implicații pentru istoria de artă în evoluția pridvoarelor și a spațiilor funerare în Țara Românească.

[40] A. Deroko, *op. cit.* Dj. Bošković, *Средневековое искусство в Сербии и Македонии*, Belgrad f. a. *Srednjevekovne crkve i manastiri u centralnoj Srbiji. Arheološki spomenici i nalazišta u Srbiji*, II, Belgrad, 1956.

[41] Ultimul care a reluat problema pridvoarelor, soluționînd-o în sensul influenței prispei asupra pridvorului este V. Drăguț, in *Pridvorul bisericii fostului schit Hotărani*, in *Omagiu lui P. Constantinescu-Iași*, București, Edit. Academiei, 1965, p. 651—658, cu o bogată bibliografie.

[42] E. Lăzărescu, *O icoană puțin cunoscută din secolul al XVI-lea și problema pronaosului bisericii mănăstirii Argeșului*, in acest volum, p. **187—199.**

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

UN VECHI MONUMENT DE ARHITECTURĂ ÎN RÎMNICUL-VÎLCEA: BISERICA SF. DUMITRU

de PAVEL CHIHAIA

Nu departe de centrul orașului Rîmnicul-Vîlcea se află biserica ortodoxă Sf. Dumitru, al cărei turn-clopotniță, înalt de 12,50 m, domină împrejurimile. Privită din față biserica nu prezintă nimic neobișnuit, dar din nord sau din sud se poate constata că zidurile laterale au un decroș în dreptul zidului despărțitor dintre naos și pronaos. Lărgimea neobișnuită a părții dinspre vest a monumentului și lipsa tradiționalei pisanii în care să fie consemnat trecutul său au îndemnat pe unii cercetători de la sfîrșitul secolului precedent[1] să afirme că, inițial, biserica a avut alte proporții și că turnul este construit ulterior, o dată cu pridvorul din 1838[2], dispărut în prezent. Prin urmare se considera că, la o biserică existentă, se adăugase în 1838 turnul-clopotniță, înconjurîndu-se totodată acest turn cu o serie de încăperi.

Cu pătrunderea sa deosebită, N. Iorga, intrigat de ciudata dispoziție de plan a turnului, precum și de aspectul său masiv, a pus, pe drept cuvînt, aceste caracteristici pe seama vechimii. « Biserica Sf. Dumitru, cu pridvorul său împărțit în trei — scrie N. Iorga —, cu puternicul turn sprijinit pe acest pridvor unic, vorbește prin arhitectura sa de o vechime ce nu se poate deslușì prin mărturii scrise »[3].

Deoarece pînă în prezent nu s-a studiat îndeaproape acest turn-clopotniță și nici biserica de care este legat[4], pentru a se determina raporturile lor în spațiu și timp, ne propunem ca în lucrarea de față să încercăm a deslușì atît începuturile, cît și evoluția întregului monument.

Așa cum a observat N. Iorga, biserica Sf. Dumitru prezintă un plan diferit de cel al bisericilor ortodoxe din Țara Românească. Într-adevăr, în locul pronaosului supraînălțat de un turn-clopotniță, pe care îl găsim adesea începînd din epoca voievodului Matei Basarab, constatăm la biserica Sf. Dumitru încăperea pătrată a unui turn masiv, boltită în calotă pe pandantivi, încadrată la nord și sud de alte două încăperi de plan dreptunghiular, dispuse cu lungimea paralelă cu axul edificiului, boltite în semicilindru, iar la est de o a treia (aceasta transversală, avînd funcția de pronaos), acoperită de trei bolți, una transversală și două mai mici, la un nivel inferior, logitudinale, toate trei de asemenea în semicilindru.

Prezența pronaosului la vestul încăperii de la parter a turnului — care de obicei îndeplinește această funcție — se datorește faptului că această încăpere este mică (ea nu putea cuprinde rosturile unui pronaos), iar cele două încăperi de la nordul și sudul său servesc în mod evident pe de o parte la continuitatea zidurilor laterale ale pronaosului, iar pe de alta ca să se acorde cu lățimea estului bisericii. Deoarece însă aceste încăperi care flanchează turnul nu puteau fi concepute mai înguste decît au fost realizate (altfel fiind

[1] Gr. Tocilescu, *Inscripții*, Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România, ms. 5142, f. 318 — 319.

[2] N. Iorga, *Inscripții din bisericile României*, București, 1908, p. 316.

[3] N. Iorga, *Orașele oltene*, în *Arhivele Olteniei*, 1925, nr. 20, p. 281.

[4] Vezi N. Stoicescu, *Bibliografia monumentelor feudale din Țara Românească*, Craiova, 1966, p. 291—292.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

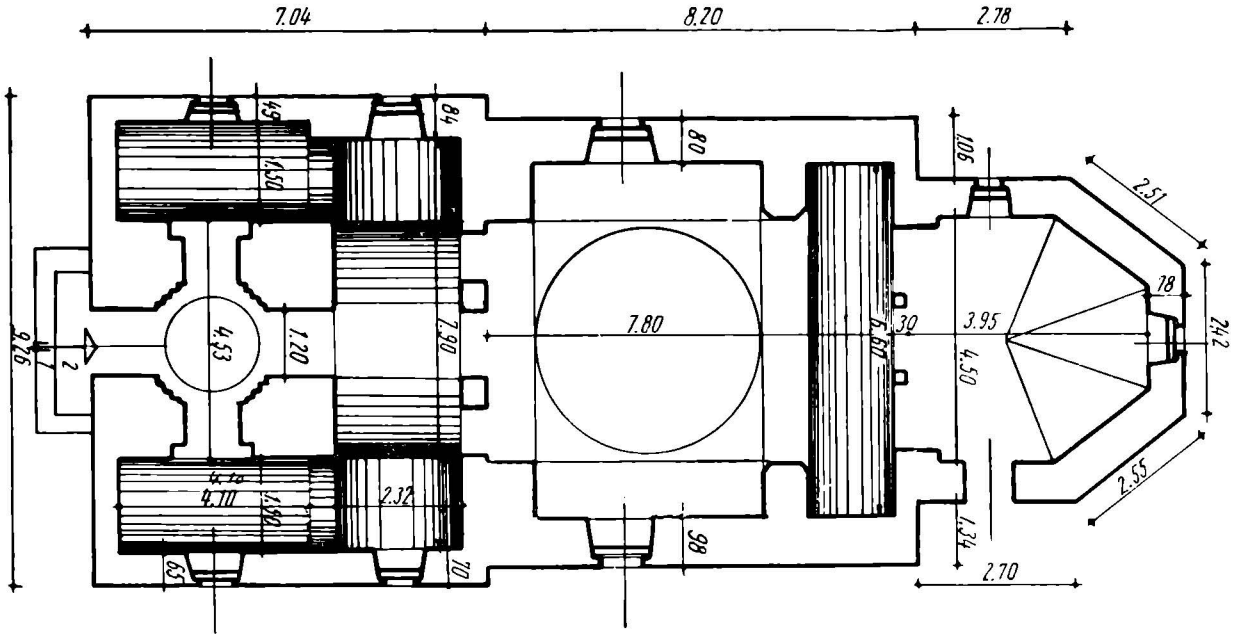


Fig. 1. — Biserica Sf. Dumitru din Rîmnicul-Vîlcea. Releveu arh. Constatin Joja.

inutilizabile), s-a recurs la lărgirea întregii părți vestice a bisericii (a celor două încăperi laterale și a pronaosului), ceea ce îngreunează considerabil silueta întregului monument.

Din însuși studiul planului se poate deduce, așadar, că turnul masiv a preexistat celor trei încăperi care îl înconjură la nord, sud și est și că acestea au fost construite pentru a-l racorda cu lățimea întregii biserici și a-l încadra în compartimentarea cerută de ritul ortodox.

În privința naosului, observăm de asemenea că el nu fusese conceput anume ca să fie acoperit cu o cupolă, cum îl constatăm în prezent, deoarece cele patru picioare de zid ale arcelor ce susțin cupola, formînd pătratul necesar înscrierii cercului ei, sînt asimetric dispuse, două adosate zidului vestic, iar celelalte două la o distanță de 1,20 m de zidul estic. Este deci evident că naosul a fost la origine acoperit altfel decît în prezent.

În sfîrșit, absida altarului prezintă o particularitate pe care nu am întîlnit-o în Țara Românească decît la două biserici catolice de la mijlocul secolului al XVI-lea, transformate în biserici ortodoxe (Sf. Gheorghe din Cîmpulung-Muscel și Crețulescu din Tîrgoviște[5]): ea se prezintă poligonal și la interior, în loc să fie semicirculară, precedată de o porțiune boltită în semicilindru, ca de obicei.

Toate aceste particularități ale planului monumentului de care ne ocupăm îndreptățesc ipoteza că la origine el a aparținut catolicilor și că, ulterior, a fost reconstruit pentru folosința clerului ortodox.

Cercetarea primelor două niveluri ale turnului-clopotniță rămas de la biserica originară ne prilejuiește de asemenea unele constatări interesante: încăperea de la parter a fost, ce e drept, considerabil modificată (în primul rînd prin spargerea zidurilor nord[6] și sud, pentru a se obține comunicarea între aceasta și cele două încăperi laterale, precum și, foarte probabil, prin crearea unor retrageri a celor patru deschideri), dar cel de-al doilea nivel, care se poate vedea în podul bisericii, se prezintă în starea inițială, avînd zidurile netencuite.

Materialul folosit la construcția turnului este piatra de rîu (la muchii cioplită), cu puține cărămizi, care — cu excepția arcurilor — apar numai orizontal; acest fapt merită să fie menționat, pentru că ne va ajuta la datarea turnului.

[5] Vezi Pavel Chihaia, *Monuments gothiques dans les anciennes résidences de Valachie*, în *Revue Roumaine d'histoire de l'art*, t. II, 1965, p. 70 și 71.

[6] Se poate observa că glaful estic al deschiderii nordice prezintă în partea superioară ieșitura unui bolovan care nu a putut fi redus la planul glafului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 2. — Biserica Sf. Dumitru. Vedere nord-vest. Clișeul autorului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

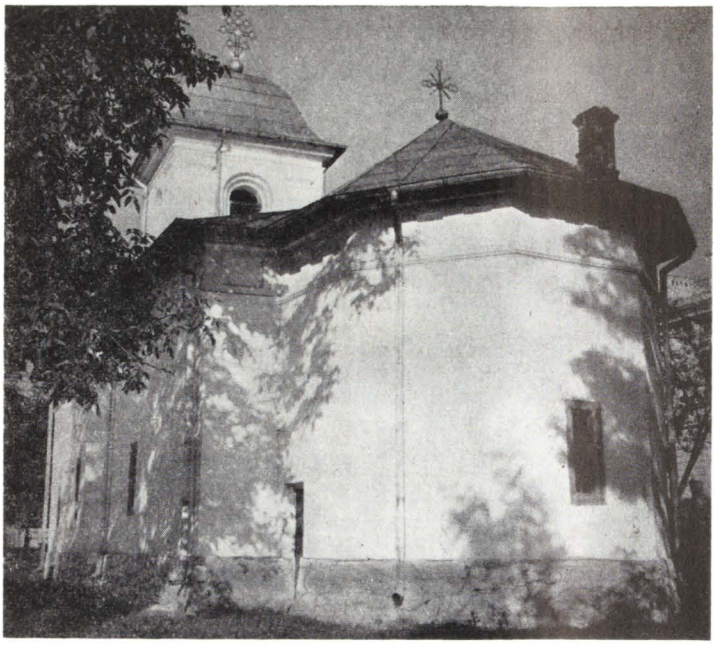


Fig. 3. — Biserica Sf. Dumitru. Vedere sud-est. Clișeul autorului.

Scara de acces la primul etaj al turnului, situat la 4,70 m de la actualul nivel de călcare al bisericii, pornește de la 3,20 m înălțime de la acest din urmă nivel, fiind dispusă în grosimea zidului estic a turnului, într-un îngust coridor ascendent, a cărui intrare se află pe latura nordică, aproape de muchia estică. Pe laturile nord, sud și vest, încăperea primului etaj prezintă trei deschideri în plin cintru (ultima ceva mai lată decît celelalte două), de un aspect cu totul neobișnuit în Țara Românească: aceste deschideri nu se lățesc la interior prin obișnuita evazare, pentru a se obține la exterior îngustimea necesară unei eventuale apărări, ci se micșorează spre exterior printr-o arcadă. Arcada, din bolovani ciopliți, prezintă cîte trei cărămizi la baza picioarelor arcului și la imposte; la interior arcul apare subliniat de un șir de cărămizi puse pe lat.

Pe latura estică a aceleiași încăperi constatăm o altă deschidere, dispusă mai sus față de celelalte trei, și mai îngustă, avînd aceeași lățime ca și coridorul de acces[7]. Partea superioară a acestei deschideri, care depășea înălțimea actuală a primului etaj, trebuie să se fi terminat cu un arc, de asemenea în plin cintru, distrus însă o dată cu construirea din cărămidă, într-o fază mult mai tîrzie, a celui de-al doilea etaj.

Faptul că, spre deosebire de celelalte trei deschideri, aceasta prezintă și la exterior aceleași dimensiuni ca și la interior vădește că ea fusese concepută ca o deschidere de comunicare între turn și podul bisericii[8], o primă dovadă că turnul se afla adosat zidului vestic al naosului.

O a doua dovadă în acest sens o reprezintă o bandă orizontală în retragere în zidul estic al turnului, care se poate vedea atît în pod (la extremitățile acestui zid, la 0,65 m înălțime de la nivelul actual al podului, restul fiind acoperit de arcul boltei în semicilindru a pronaosului actual, zidit ulterior), cît și în pronaos, sub acest arc.

Cele două extremități ale bandei, aparente în pod, se prezintă diferit: cea sudică rămasă în stadiul inițial, cea nordică astupată de balustrada de zid a actualei scări de piatră care merge pînă la pragul intrării la cel de al doilea nivel al turnului.

Este evident că această bandă orizontală în retragere în zidul estic al turnului-clopotniță constituia lăcașul cosoroabei așezate deasupra zidului vestic al naosului originar. La extremitatea acestui zid care măsura în exterior 7,86 m cădeau cele două pante ale acoperișului, a cărui coamă se afla deasupra deschiderii de comunicare dintre turn și pod.

[7] Coridorul de acces la nivelul al doilea al turnului măsoară la exterior 1,85 × 0,50 m; la interior 1,46 × 0,50 m. Ușa dintre turn și pod măsoară 1,67 × 0,50 m.

[8] O ușă asemănătoare la biserica catolică din Baia (G. Balș, *Bisericile moldovenești din veacul al XVI-lea*, București, 1928, fig. 186, p. 166).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În sfîrșit, cea de-a treia dovadă că turnul se afla adosat zidului vestic al bisericii este că el prezintă o a doua retragere (în afară de cea a cosoroabei dispărute), la 2,50 m înălțime de la nivelul actualului pod, numai pe latura sa estică.

Nivelul trei al turnului a fost construit ulterior, din cărămidă, înglobînd porniri de piatră ce constituiau probabil baza coifului monumentului original, care credem că prezenta numai două niveluri.

Studiul dimensiunilor cărămizilor aflate în zidurile și bolțile bisericii Sf. Dumitru ne confirmă fazele de construcție pe care le-am dedus mai sus. Rarele cărămizi din zidăria turnului, pînă la pornirea celui de-al treilea nivel, au dimensiuni deosebite[9] față de cele ale încăperilor laterale ale turnului, ale ultimului său nivel și, în sfîrșit, ale bolților pronaosului [10].

Fisurile pe care le constatăm pe peretele vestic al fațadei actualei biserici în dreptul muchiilor de nord și de sud ale turnului, precum și la încheierea estică a celor două încăperi care flanchează turnul, vădesc de asemenea că aceste două încăperi au fost adăugate.

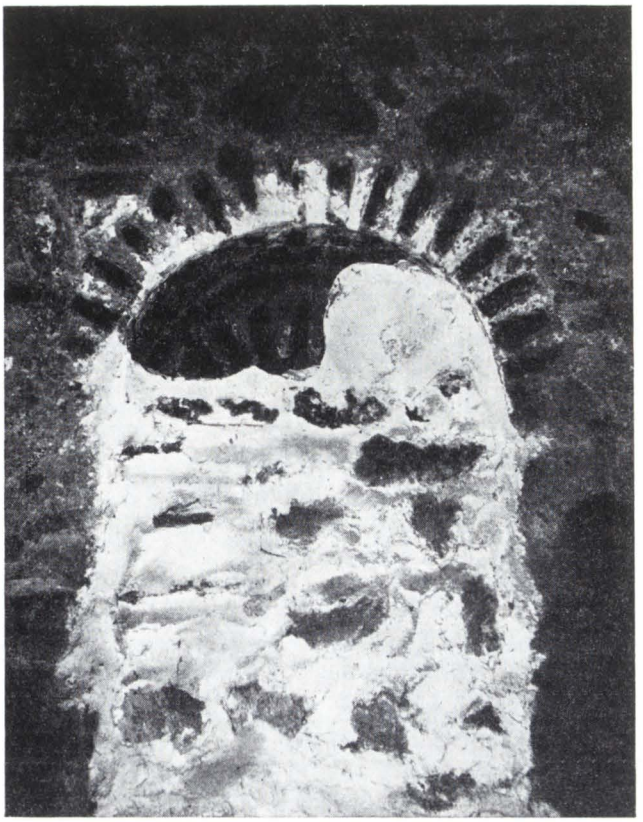


Fig. 4. Biserica Sf. Dumitru. Turnul-clopotniță. Nivelul doi. Deschiderea de sunet nordică, văzută din interior. Clișeul autorului.

În concluzie, studiul bisericii Sf. Dumitru ne încredințează că monumentul originar a constat dintr-o biserică-sală, tăvănită cu grinzi aparente, care avea la est o absidă pentagonală, și un turn, foarte probabil cu două niveluri, alipit fațadei de vest.

Nivelul inferior al turnului prezenta o încăpere de trecere în biserică, fiind separat de nivelul superior, în care se putea intra printr-o scară de lemn, alipită laturii vestice a naosului, în exterior. Această scară de lemn continua cu o scară de piatră care se afla în grosimea zidului estic al turnului. Tot la nivelul superior, pe laturile de nord, sud și vest se aflau trei deschideri îngustate la exterior (deschiderile de sunet), iar pe latura estică o deschidere de comunicare cu podul navei. La un mare interval de timp de la construirea bisericii, partea vestică a navei a fost dărîmată, pentru a fi supralărgită, iar vechiul turn a fost înglobat în întregime în noua ctitorie ortodoxă.

Puținele scrieri rămase în legătură cu această ctitorie, cu hramul sf. Dumitru, confirmă deducțiile făcute în urma studiului monumentului însuși. O pisanie zugrăvită, alcătuită la cîțiva ani după 1822, în prezent dispărută, ne informa că biserica « s-au făcut cu osteneala cuviosului Pahomie Monah i cu fiu-său Constantin Bojoreanu, de au făcut tîmpla și au boltit-o și le-au zugrăvit pînă la un loc; iar la leat 7290 [1781/1782 – P.C.]... Ioan Cornescu, cu soția lui Antimia... au zidit biserica jumătate și tîmpla tinzii și patru bolte, cele dimprejurul clopotniții, și au zugrăvit-o peste tot, în zilele lui... Mihai Suțu Voievod, aflîndu-se episcop Rîmnicului chirio chir Filaret, la leat 1804. Văzîndu-să zugrăvirea bisericii foarte stricată de oștile otomanicești... Dionisie Eclesiarhul au înoit cele stricate și s-au zugrăvit după cum se vede, la leat 7264 »[11] (1755/1756).

[9] 0,25 × 0,125 × 0,04 m; 0,16 × 0,04 m.

[10] Faza I: 0,24 × 0,12 × 0,04 m; faza a II-a: 0,28 × × 0,14 × 0,07 m.

[11] E. Virtosu, *Biserici de lemn și cruci de piatră din județul Rîmnicul-Vîlcii*, în B.C.M.I., XXVI, 1933, fasc. 78, p. 187. Vezi și Arh. st. Buc., ms. 394, f. 8v.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Data exactă a celei de-a doua faze de construcție nu este 7290 (1781/1782), dată la care nu domnea Mihai Suțu (1783 — 1786; 1791 — 1793; 1801 — 1802), ci 7292 (1783/1784), așa cum aflăm dintr-o altă pisanie[12], care se referă exclusiv la această refacere.

Poate alcătuirea sau mai degrabă transcrierea inscripției originare s-a făcut defectuos. Anul 1804 nu se lega de numele episcopului Filaret (care păstorește în vremea refacerii

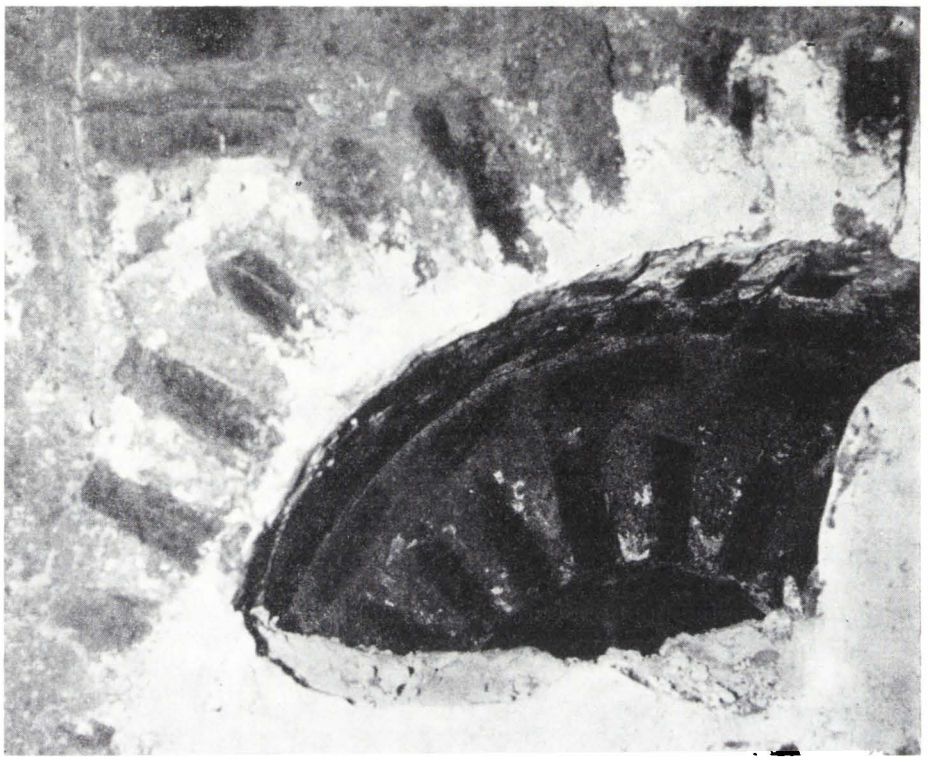


Fig. 5. Aceeași deschidere. Detaliu din partea superioară. Clișeul autorului.

lui Ioan Cornescu), ci de cel al lui Dionisie Eclesiarhul[13], care îndreaptă stricăciunile cauzate de prădăciunile turcești ale «pasvangiilor» lui Manaf Ibraim din iarna lui 1801 —1802[14].

Ultimul an 7264 (1755 —1756) se datorește fie unei greșeli de transcripție, fie, puțin probabil, inserării inadvertente a datei zugrăvirii din faza lui « Pahomie Monahul ».

Acest « Pahomie Monahul » la care se referea pisania de mai sus nu este decît Preda Bujoreanu[15], menționat în documente ca vornic între 1719 și 1741. Între 1745 și 1752 găsim pe fostul vornic monah al episcopiei Rîmnicului; el dăruiește în 1745 suma de 150 de taleri pentru ca « să se zugrăvească tîmplele bisericii »[16] (necunoscute). Fiul său Constantin Postelnicul moare în 1751. Prin urmare, data la care cei doi « au făcut » biserica Sf. Dumitru este cuprinsă între 1745 și 1751. Se precizează însă că aportul celor doi boieri a constat numai în așezarea unei tîmple, în boltirea bisericii (care a existat deci, anterior, descoperită), precum și din zugrăvirea ei parțială.

Oricum, pisania reprodusă de noi arată clar că atît pronaosul actualei biserici, cît și încăperile de pe laturile turnului, au fost executate trei decenii mai tîrziu, cînd soții

[12] C. Danielescu, *Documente. Vechi inscripții bisericești*, în *Națională Vîlcii*, V, 1932, nr. 57, p. 6: « Acest sfînt lăcaș în care să prăznuește hramul. . . sf. Dimitrie. . ., zidit de la temelie în vremuri vechi, s-a meremetisit în anul de la zidirii lumii 7292 [1783/1784] de către Ioan, Constantin, Antimia. . . » etc.

[13] Vezi I. Popescu-Cilieni, *Dionisie Eclisiarhul la mănăstirea Govora*, în *Arhivele Olteniei*, nr. 113—118, 1941, p. 56—57. Activitatea lui Dionisie Eclesiarhul se inserează între 1796 și 1820.

[14] Vezi Constantin C. Giurescu, *Istoria românilor*, vol. III, partea întîi, București, 1942, p. 321.

[15] Vezi Al. Fălcoianu, *Arborele genealogic al familiei Bujoreanu*, București, 1928, și tabelul hors-texte.

[16] *Ibidem*. Mențiunea este extrasă din Fondul Mănăstirii Argeșului de la Arh. st. Buc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cornescu « au zidit biserica jumătate » (adică partea ei vestică, cea care depășește în lățime partea estică). Se menționează și cele patru bolți ale acestor noi ziduri, adică cea a pronaosului, cele ale încăperilor din nordul și sudul turnului, precum și, foarte probabil, cea din însăși încăperea turnului, dacă nu este vorba de cea a pridvorului dispărut înainte de 1838[17]. Totodată se plombează cu bolovani deschiderile nivelului al doilea al turnului și se înalță o nouă încăpere a clopotelor deasupra celei originare. De asemenea se zugrăvește întreaga biserică « peste tot », dar în urma raziilor turcești din 1801—1802 devine necesară o nouă pictare a ei.

Nu avem nici o știre mai veche de mijlocul secolului al XVIII-lea[18] în legătură cu biserica de care ne ocupăm, iar inscripția reprodusă mai sus precizează că primii ei întemeietori nu au inițiat decît boltirea, lucrarea unei tîmple, precum și zugrăvirea, cu alte cuvinte au refăcut un lăcaș anterior, din care existau numai zidurile.

Acest lăcaș ruinat, a cărui navă, după cum am văzut, nu fusese plănuită să fie boltită cu cupolă, al cărui altar se prezenta poligonal și în interior și al cărui turn, în sfîrșit, apărea adosat zidului vestic, aparținuse în mod evident catolicilor.

Însăși tradiția locului glăsuia că biserica « ar fi servit, în adîncă vechime, de capelă unei comunități franciscane »[19].

O scurtă ochire asupra trecutului lăcașurilor catolice din Rîmnic ne va permite să stabilim și identitatea monumentului de care ne ocupăm.

Actuala biserică catolică din Rîmnicul-Vîlcea, cu hramul sf. Anton de Padua, a fost construită în anul 1723[20], în timpul ocupării Olteniei de către austrieci (1717—1739), cînd întemeietorii ei au putut bene-

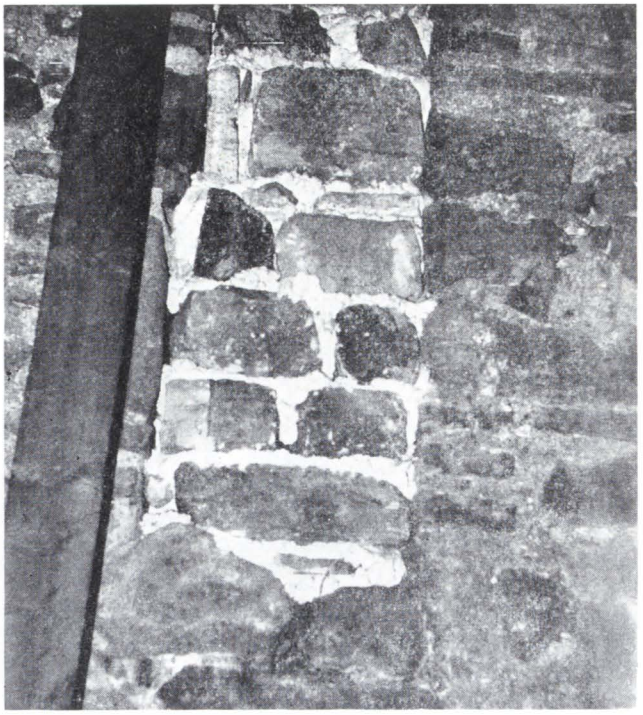


Fig. 6. — Aceeași deschidere, văzută din exterior. Clișeul autorului.

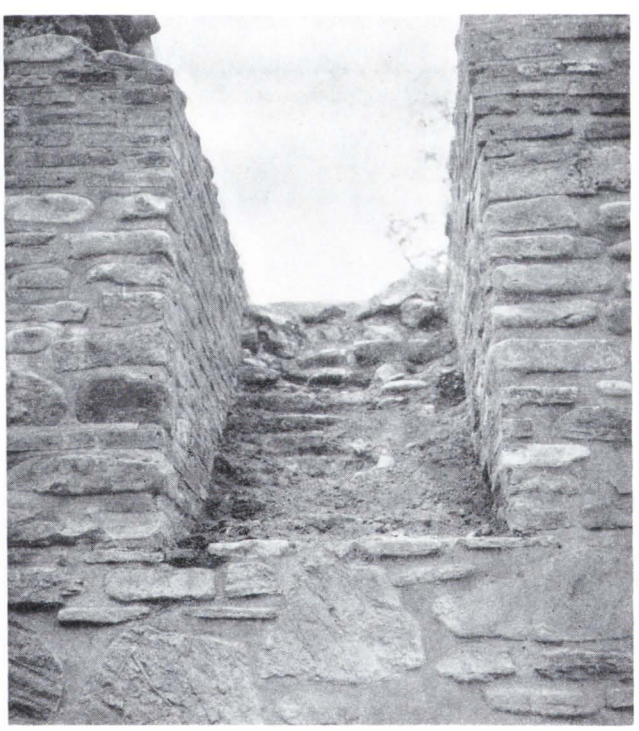


Fig. 7. — Palatul domnesc din Tîrgoviște. Faza secolul al XV-lea. Deschidere la pivnița vestică, zidul vestic. Clișeul autorului.

[17] N. Iorga, *Inscripții...*, p. 316.

[18] Într-un pomelnic, care se afla încă în biserică la sfîrșitul secolului trecut (Gr. Tocilescu, *op. cit.*, f. 318—319), scris în 1812, șirul domnilor începea cu Matei Basarab (1633—1654) și sfîrșea cu moartea lui Constantin Hangerli (1799), dar tot acolo șirul episcopilor de Rîmnic începea cu Damaschin (1708—1725) și se încheia cu Cesarie (1771—1780). O cărămidă, purtînd inscripția funerară a « Anastasiei Monahia », menționată de Gr. Tocilescu și de o lucrare din 1908 (M. Răuțu, *Monografia ecclesiastică a județului Vîlcea*, Rîmnicu-Vîlcea, 1908, p. 77) ca existînd în biserică, purta anul 7279 (1771). Cel mai vechi document păstrat referitor la acest lăcaș datează din 4 mai 1773 (N. Iorga, *Studii și documente*, XIV, București, 1907, p. XXX).

[19] M. Răuțu, *loc. cit.*

[20] N. Iorga, *Studii și documente*, I—II, nr. XXV, p. 435: « Anno 1723, 5 iulii, cum solemnitate positus fuit benedictus primus pro templo fundamentalis lapis... Templum fuit circa annum 1730 consecratum... ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ficia de largul sprijin al autorităţilor ocupante. Dintr-un interesant raport din secolul al XVIII-lea [21] aflăm însă că, încă înainte de 1723, anul în care a fost pusă piatra fundamentală a acestei biserici, a existat, pe acelaşi loc, o clădire a franciscanilor şi un oratoriu pentru oficierea slujbei.

Acest loc şi aceste încăperi erau mai vechi de 1717, an în care « pater Gregorius » roagă pe comisarul general să ridice aşezarea la rangul de mănăstire[22]. Întemeierea aces-

Fig. 8. — Biserica Sf. Dumitru. Turnul-clopotniţă. Nivelul doi. Deschidere de trecere pe latura estică între turn şi podul bisericii, văzută din exterior. Clişeul autorului.

tui oratoriu produsese o mare tulburare la episcopia ortodoxă a Rîmnicului, fiind unul dintre motivele caterisirii episcopului Ilarion (30 iunie 1693 — 16 martie 1705). Într-adevăr, din *Condica sfîntă* aflăm că una dintre învinuirile pe care patriarhul Ierusalimului Dositei le aducea episcopului era faptul că acesta « consimţise ca adoratorii papii să construiască o biserică chiar în oraşul Rîmnic »[23].

Oratoriul catolicilor din Rîmnic exista deci înainte de 16 martie 1705. Ni s-a păstrat de altfel, într-un document din 1833, menţiunea actului prin care « Radu şi cu brat Dima » vînd « preoţilor Bărăţiei » un loc « care este acum temelia bisericii Bărăţiei» [24], la data de 20 august 1704. Prin urmare, vechea biserică a catolicilor din Rîmnic se afla într-altă parte, înainte de 1704.

Fie că locul acestei vechi Bărăţii din Rîmnicul-Vîlcea intră în proprietatea clerului ortodox (respectiv a episcopiei de Rîmnic) către mijlocul secolului al XVIII-lea, cînd se reconstruieşte biserica, de astă dată ortodoxă, fie, mai probabil, că această trecere se făcuse

[21] *Ibidem*: « Conventibus itaque pluribus Bulgaris, etiam patres nostri stabile hic habitationem fecerunt et, aedificato interim oratorio ac modico habitaculo. . . ».

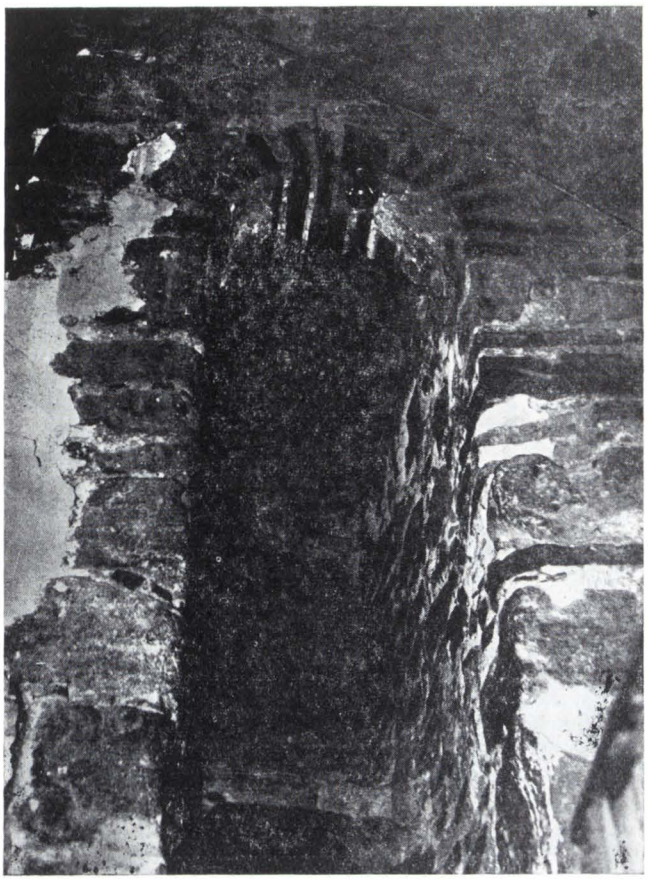
[22] *Ibidem*. Ni s-au păstrat documente ale « popei Antonie Baratul » din 1715 şi din 1718 (N. Iorga, *op. cit.*, p. 148), care pare să fi conferit şi hramul sf. Anton de Padua bisericii actuale, ceea ce ne arată că oratoriul preexista ocupaţiei austriece din 1717—1739. Dacă Antonius ar fi slujit pînă în 1717 în biserica mare de piatră, nu vedem de ce s-ar fi mutat, tocmai la venirea austriecilor, într-o capelă.

[23] Ghenadie Enăceanu, *Condica sfîntă*, Bucureşti, 1886, nr. XXXIV, p. 95. Vezi şi Atanasie Mironescu, *Sfînta episcopie a eparhiei Rîmnicului Noul Severin în trecut şi acum*, Bucureşti, 1906, p. 84. Episcopul Ilarion simpatiza cu « uniţii » transilvăneni, ca şi egumenul mănăstirii Segarcea, Petronius, care îi abjură însă ulterior. Vezi C. Giurescu, *Material pentru istoria Olteniei supt austriaci*, III, Bucureşti, 1944, nr. 33, p. 36 şi nr. 34, p. 42; A. Sacerdoţeanu, *Moara din Rîmnic a mănăstirii Govora*. în *Mitropolia Olteniei*, XV, 1963, nr. 5—6 p. 388—389.

[24] N. Iorga, *Studii şi documente*, I—II, nr. XLV, p. 257.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 9. — Biserica Sf. Dumitru. Intrarea în coridorul de acces la nivelul doi al turnului-clopotniță. Clișeul autorului.



mai înainte, în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, este un fapt cert că la începutul secolului al XVIII-lea vechea biserică catolică se afla în stare de ruină și enoriașii sînt nevoiți să-și ridice un alt lăcaș, pe un alt loc.

Cea mai tîrzie știre pe care o avem despre această veche biserică, cea din 23 mai 1670[25], ne încredințează de asemenea că la data aceea lăcașul se afla ruinat. Este puțin probabil ca în 30 de ani (între 1670 și 1700) să fi survenit o distrugere atît de pustiitoare, încît o biserică din nou refăcută să fi fost iarăși ruinată. De altfel, însăși zidăria masivă de piatră a turnului-clopotniță exclude această ipoteză. De cînd dăinuia Bărăția rîmniceană pe care o găsim ruinată în 1670, care va fi reconstruită și modificată la mijlocul secolului al XVIII-lea ?

Știrile din secolul al XVII-lea pe care le avem despre ea ne-o arată mereu ruinată. Astfel, în 1640, episcopul catolic de Sofia, Petrus Deodatus Bakšić, care, deși nu vizitase personal Rîmnicul, este, ca de obicei, bine informat asupra catolicilor de acolo, scrie că aceștia fuseseră odinioară numeroși și că aveau încă o biserică, dar se întreba de starea în care se afla aceasta, deoarece catolicii trecuseră la ortodoxism, risipindu-se în vremea lui Andrea Bogoslavich, episcopul de Valahia, ale cărui scrisori și bule le văzuse personal[26]. În glosa care însoțește acest text, el adaugă, realist, că această convertire a catolicilor din Rîmnic se datorase faptului că episcopul amintit îi obligase să plătească contribuție[27].

Deoarece Bogoslavich trece prin Țara Românească, venind din Moldova, în 1623, dată la care este scrisă relatarea care ni s-a păstrat[28], considerăm că, începînd din această

[25] Relatarea din 23 mai 1760 la G. Călinescu, *Alcuni missionari cattolici italiani*, în *Diplomatarium italicum*, Roma, I, 1925, p. 104.

[26] Relatarea lui P. D. Bakšić din 1640, în *Acta Bulgariae Ecclesiastica ab a. 1565 usque ab a. 1799*. Collegit et digessit P. Fr. Fermendziu. . . Zagrabiae, 1887 (*Monumenta Spectantia Historia Slavorum Meridionalum*, XVII), nr. LV, p. 101.

[27] *Ibidem*.

[28] G. Călinescu, *Altre notizie sui missionari cattolici nei paesi romeni*, în *Diplomatarium Italicum*, Roma, II, 1930, p. 305 – 306.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

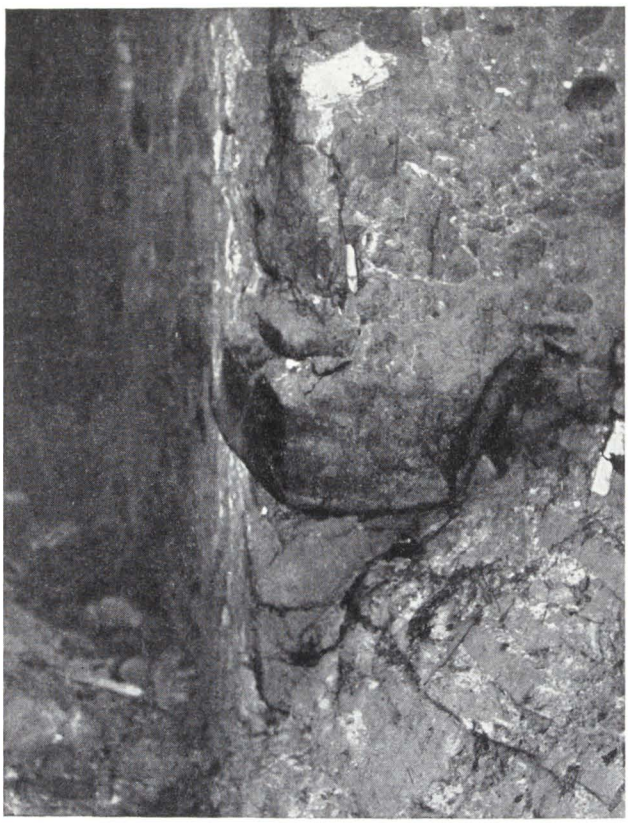


Fig. 10. — Biserica Sf. Dumitru. Detaliu din colțul sud-estic al celui de-al doilea nivel al turnului-clopotniță, cu capătul sudic vizibil al lăcașului cosoroabei ce se afla deasupra zidului vestic al bisericii. Clișeul autorului.

vreme, în care biserica din Rîmnic a fost părăsită, ea începu să se ruineze. În însăși mențiunea lui Bakšić citim o îngrijorare justificată.

De altfel, în 1652 biserica era ruinată, după cum ne informează franciscanul Maria Spera de Narni[29], care adaugă că preoții catolici nu mai slujeau în ea de « mulți ani » (deci se afla în această stare de mai multă vreme), că s-ar putea restaura « cu oarecari mijloace [venite] din Polonia » (prin urmare ruina nu era prea avansată, ea se datora lipsei de întreținere). În sfîrșit, tot Narni ne informează că bunurile ei se aflau în posesiunea ortodocșilor (desigur în virtutea legii nescrise a țării, care prevedea intrarea în patrimoniul voievodului, respectiv al reprezentanților săi, a bunurilor părăsite[30]). Astfel ne explicăm de ce lăcașul înălțat pe terenul care aparținuse încă de pe acum voievodului va ajunge, la sfîrșitul secolului al XVII-lea sau în prima jumătate a celui următor, în proprietatea episcopiei ortodoxe de Rîmnic.

În 1660, biserica se afla în aceeași stare. P. Gabrielis Mančić (Thomassy) relatează că îi rămăseseră numai zidurile și că s-ar fi putut restaura cu oarecare mijloace bănești. Catolicii nu aveau nici biserică, nici preot în acel moment[31]. Putem lega această știre de restaurarea lui « Pahomie Monah » din 1745—1751, care a constat numai din boltirea naosului bisericii. Este probabil, așadar, ca zidurile actualului naos să fie cele ale vechii biserici catolice. Decaparea tencuielilor monumentului va limpezi această chestiune.

Am văzut că în 1670 situația era aceeași și ea va continua. Într-o cerere, scrisă la 14 iunie 1698 de către călugării observanți din cîteva localități oltene, între care și Rîmnicul-Vîlcea, aceștia se plîng că « nu pot trăi de pe urma credincioșilor »[32]. De-abia în 1704 catolicii din Rîmnic își vor ridica o nouă biserică, pe un alt loc cumpărat de ei în același an.

Dacă biserica catolică din Rîmnic a început să se ruineze de pe la începutul primului sfert al secolului al XVII-lea, de cînd enoriașii săi trec la ortodoxism, înseamnă că ea preexista acestor evenimente. Încă din prima jumătate a secolului al XVII-lea, cînd

[29] *Ibidem*, p. 360.

[30] Vezi P.P. Panaitescu, cap. *Prădalica*, în *Viața feudală în Țara Românească și Moldova*, București, 1957, p. 314—318.

[31] Relatarea lui P.Gabrielis Mančić (Thomassy) din 1660, în *Acta Bulgariae Ecclesiastica . . .*, XVIII, p. 268.

[32] *Ibidem*, p. 320.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cronicarul transilvănean Georg Kraus scrie că « atît Cîmpulungul din Țara Românească, cît și Rîmnicul. . . fuseseră locuite pe vremuri de sași »[33], sașii din Rîmnic aveau reputația unei vechimi pe care le-o conferea desigur cea a bisericii lor, existentă cîtăva vreme înainte de această epocă.

Dintr-o mențiune din cunoscuta *Delle relationi universali* a lui Giovanni Botero, apărută în 1597 (dar care se întemeiază pe informații anterioare anului 1581, după cum deducem din relatările despre Tîrgoviște și Cîmpulung[34]), aflăm că în epoca aceea Bărăția din Rîmnic funcționa; din lipsă de preot, catolicii rîmniceni, care numărau numai vreo 20 de familii, « recurgeau la unul luteran »[35], ca și cei din Tîrgoviște și Cîmpulung (aceștia din urmă în număr de 40 de familii).

Prin urmare, Bărăția din Rîmnic, cea care se va ruina în secolul al XVII-lea, exista înainte de 1581, deoarece este evident că cele 20 de familii nu au avut posibilitatea materială să ridice această remarcabilă biserică de piatră, cum a fost la origine monumentul de care ne ocupăm.

Dar existența ei, anterioară anului 1581, o proiectează într-un trecut și mai îndepărtat, deoarece « criza » luterană împiedică, după cum se știe, activitatea constructivă a catolicilor din Țara Românească de la 1530 înainte (cu excepția înfăptuirii celor două mici lăcașuri din Tîrgoviște și Cîmpulung, care oglindesc doar un neizbutit efort de cîștigare a pozițiilor pierdute).

Concluzia la care am ajuns, pe temeiul izvoarelor, că vechea Bărăție din Rîmnic este anterioară anului 1530 poate fi confirmată considerînd materialul, tehnica și puținele trăsături stilistice pe care ni le oferă monumentul însuși.

Este știut că în Țara Românească folosirea pietrei la zidirea lăcașurilor de cult se rărește considerabil începînd din al doilea sfert al secolului al XVI-lea, secol spre sfîrșitul căruia începe, de altfel, să se zidească cu bolovani în casete de cărămidă. Acesta ar fi de asemenea un indiciu că vechea biserică catolică din Rîmnic nu poate fi mai tîrzie de mijlocul secolului al XVI-lea, deoarece paramentul său este masiv, cu rare cărămizi, așezate numai orizontal.

Din păcate nu ni s-a păstrat în întregime turnul original, dar primele două nivele au un aspect asemănător cu turnurile bisericilor lui Ștefan cel Mare, sf. Ion din Piatra-Neamț (1497—1498) și sf. Nicolae din Popăuți (1496), lucrate de asemenea din piatră brută, cu bolovani ciopliți la muchii, cu o scară de lemn pînă la nivelul doi.

O analogie de tehnică se poate face și cu deschiderile sau nișele în plin cintru ale casei domnești din secolul al XV-lea din complexul curții domnești din Tîrgoviște. Aici bolovanii ciopliți de la muchii sînt alternați cu două cărămizi la bazele picioarelor arcului și cu mai multe la imposte, iar arcurile apar subliniate de un șir de cărămizi așezate pe lat, ca și la deschiderile turnului bisericii din Rîmnic. După cum știm, după mijlocul secolului al XVI-lea acest șir de cărămizi se va înscrie într-un alt plan decît arcul propriu-zis, realizîndu-se și un efect plastic, pe lîngă rostul lor funcțional[36].

Dar dacă atît pe temeiul documentelor, cît și pe cel al analizei vestigiilor materiale, putem afirma că biserica de care ne ocupăm, în forma sa originară, a preexistat anului 1530, nu avem suficiente elemente pentru a-i stabili un termen *post quem*.

Este foarte probabil ca sașii din Rîmnicul-Vîlcea, prezenți documentar încă de la sfîrșitul secolului al XIV-lea[37], să fi avut o biserică a lor despre care nu știm dacă s-a

[33] Georg Kraus, *Cronica Transilvaniei (1608—1665)*, București, 1965, p. 11—12. Despre vechimea sașilor din Rîmnic scrie prin 1780 și gardianul Bonaventura Andreiani din Cîmpulung, socotindu-i aduși de către Margareta, soția legendarului « Negru Vodă » (la Fr. I. Sulzer, *Geschichte des Transalpinischen Daziens. . .*, III, Wien, 1782, p. 636).

[34] După 1581, preotul luteran la care se referă mențiunea este alungat din Tîrgoviște (vezi N. Iorga, *Studii și documente*, I—II, p. 415—417).

[35] Giovanni Botero, *Delle relationi universali di. . .*, Terza parte, Veneția, MDXCVII, p. 95.

[36] Vezi Gr. Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, I, București, 1963, p. 382—383.

[37] La 4 septembrie 1389, Mircea cel Bătrîn dă un hrisov mănăstirii Cozia (*Documenta Romaniae Historica*, B., nr. 10, p. 28—30), întocmit în orașul domnesc Rîmnic, înaintea a trei martori călugări și unsprezece jupani, printre care și doi cu nume de catolici: Bars (de la Bartholomaeus) și Mădricica (de la maghiarul madár-pasăre). (Vezi N. A. Constantinescu, *Dicționar onomastic românesc*, București, 1963, p. 21 și 443). La 16 septembrie 1440, Vlad Dracul dă un hrisov ieromo-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

înălțat pe locul celei pe care o studiem sau nu este chiar aceasta, păstrată, în parte, pînă în zilele noastre. Oricum, sașii din Rîmnicul-Vîlcea nu au avut vechimea celor din Cîmpulung, unde emigranți catolici de peste munți au pătruns înainte de anul 1300, nici a celor de la Argeș — unde se înalță în 1382 o catedrală cu rosturi episcopale, desigur, dar și cu temeiuri politice —, ci cam situația celor din Tîrgoviște, oraș în care ei construiesc (în calitate de negustori și oameni de curte) o biserică de mari proporții către anul 1417, ajutați, se pare, și de soția catolică a voievodului Mircea cel Bătrîn. Este semnificativ faptul că numele orașului Rîmnic nu se găsește tradus în germană, ca cel al Cîmpulungului (Langenau), și că printre pîrgarii orașului nu se găsea nici un sas la începutul secolului al XVI-lea[38], iar negustorii sași erau în minoritate față de cei români[39], deși buna lor stare este evidentă[40].

De asemenea, o încercare de stabilire a termenului *post quem* pe temeiul aspectului vestigiilor materiale nu poate ajunge la rezultate concludente. Considerînd întregul monument originar, trebuie să avem în vedere că biserica-sală, cu un turn alipit fațadei de vest, prezenta un altar pentagonal, gotic.

Arcurile în plin cintru ale deschiderilor de la primele două niveluri ale turnului (mai cu seamă de la cel de-al doilea, păstrat perfect pînă în prezent) nu se încadrează însă în acest stil. Este foarte probabil ca ele să aparțină tradiției locale — așa cum o vădesc analogiile pe care le-am stabilit cu casa domnească din secolul al XV-lea din Tîrgoviște —, iar meșterii constructori (sași sau romîni) familiarizați cu deschiderile în plin cintru ale construcțiilor din Țara Românească să le fi prevăzut și la lăcașul catolicilor din Rîmnic. Oricum, noi le semnalăm ca o interesantă soluție constructivă, unică de acest fel pe care o constatăm pe aria Țării Românești, care merită să stea în atenția cercetătorilor.

Desigur că viitoare săpături arheologice, ale căror prolegomene își propune să fie studiul de față, precum și cercetarea atentă a zidăriei, după decaparea tencuielilor, vor da la iveală noi elemente, care vor contribui la o și mai conturată punere în valoare a celui mai vechi monument de arhitectură în ființă din Rîmnicul-Vîlcea.

nahului Dorotei (*D.R.H.*, B., I, nr. 91, p. 157—159), care cumpărase citeva vii «în hotarul Rimnicului» de la o serie de rîmniceni, printre care și « Laslău » (de la Ladislas). (Vezi N. A. Constantinescu, *op. cit.*, p. 409).

[38] Vezi *D.R.H.*, B., nr. 252, p. 411—412, hrisov din 24 martie 1495; *D.I.R.*, XVI, B., I, nr. 34, p. 39, hrisov din 16 august 1506.

[39] Vezi *Quellen zur Geschichte Siebenbürgens aus sächsischen Archivenrechnungen aus dem Archiv der Stadt Hermannstadt*, Sibiu, 1880, p. 272, 274, 283, 290, 291, 301 și 309, unde sînt menționați Andreas, Iacob, Demeter, Istvan din Rimnic, care importau din Sibiu la începutul secolului al XVI-lea cuțite, funii, coase, șei, pălării, piei și mai ales încălțăminte (vezi Pavel Chihaia, *Trecutul bisericii « Botușari » din Curtea de Argeș*, in *S.C.I.A.*, nr. 1—2, 1967) și exportau porci, ceară și alte produse. Negustorii români sînt mult mai numeroși.

[40] In această epocă voievodul Radu cel Mare se plînge bogaților sibieni că nu și-au plătit datoriile pe care le au către negustorii din Rîmnic. (Vezi P. P. Panaitescu, *Documente slavo-române din Sibiu (1470—1653)*, București, 1938, p. 15.)

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

O ICOANĂ PUȚIN CUNOSCUTĂ DIN SECOLUL AL XVI-LEA ȘI PROBLEMA PRONAOSULUI BISERICII MĂNĂSTIRII ARGEȘULUI

de EMIL LĂZĂRESCU

La vremea zidirii ei, acum patru veacuri și jumătate, biserica mănăstirii Argeșului le apărea contemporanilor ca o realizare arhitecturală atît de puțin obișnuită, încît unul din clericii care participaseră la ceremonia sfințirii s-a simțit dator să adauge la povestirea acestui eveniment și cîteva însemnări asupra monumentului însuși. Culese cam la întîmplare și destul de stîngaci redactate, presărate cu entuziaste aprecieri ale unor detalii puțin semnificative și, totdeodată — cum era firesc pentru o vreme dominată de concepția teologică asupra lumii —, cu naive explicații simbolice ale unor particularități de structură ale monumentului, aceste modeste însemnări constituie totuși cea mai veche descriere, cunoscută azi, a unei opere de arhitectură din Țara Românească [1].

Excepțională — nu numai ca decorație, ci și ca structură — li s-a părut biserica mănăstirii Argeșului, mai tîrziu, și numeroșilor călători, fie occidentali, fie orientali, ce au vizitat-o, astfel încît este lesne de înțeles de ce, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea (cînd locul însemnărilor fugare a început să fie luat de cercetări sistematice), tot biserica mănăstirii Argeșului a fost cel dintîi dintre monumentele Țării Românești căruia i s-a consacrat o monografie. Tot astfel se explică însă, ni se pare, și de ce, totuși, justa înțelegere a particularităților ctitoriei lui Neagoe avea să întîrzie decenii de-a rîndul, discuțiile asupra cîtorva dintre problemele pe care ea le pune continuînd încă și astăzi.

Pînă la primul război mondial — într-o vreme în care, chiar pentru realizări de seamă ale arhitecturii noastre medievale, nu existau decît doar rare articole și răzlețe note —, despre biserica mănăstirii Argeșului apăruseră nu mai puțin de trei, din ce în ce mai ample monografii.

Fiecare dintre aceste lucrări — apărute la un sfert de veac interval și datorate, prima, istoricului sibian Ludwig Reissenberger [2], cunoscut pentru cercetările sale la monumente medievale din Transilvania, cea de-a doua, lui Grigore Tocilescu [3], profesor de arheologie clasică la Universitatea din București și ultima arhitectului berlinez Franz von Jaffé [4] — dă o cu totul altă explicație particularităților monumentului. Totuși, oricît de diferite ar părea, la prima vedere, aceste explicații, putem distinge o trăsătură comună tuturor: neîncrederea

[1] Însemnările sînt cuprinse în textul versiunii românești a *Vieții sf. Nifon*, de GAVRIIL PROTUL (folosim ediția TIT SIMEDREA, *Viața și traiul sfîntului Nifon, patriarhul Constantinopolului*, Introducere și text, București, 1937). Ele se regăsesc și în partea din *Viață* interpolată în *Istoria Țării Românești, 1290—1690. Letopisețul Cantacuzinesc*, ed. critică întocmită de C. GRECESCU și D. SIMONESCU, București, Edit. Academiei, 1960.

[2] LUDWIG REISSENBERGER, *Die bischöfliche Klosterkirche bei Kurtea d'Argis in der Walachei*, în *Jahrbuch der Central Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, Viena, IV (1860). Folosim versiunea franceză: *L'église du monastère épiscopal de Kurtea d'Argis en Valachie, traduit de l'allemand... Avec IV planches et XXV gravures sur bois*, Viena, 1867, 48 p., mai răspîndită la noi decît publicația periodică vieneză.

[3] GR. TOCILESCU, *Biserica episcopală a mănăstirii Curtea de Argeș...*, București, 1887, 100 [—102] p.

[4] FRANZ VON JAFFÉ, *Die bischöfliche Klosterkirche zu Curtea de Argeș in Rumänien* (traducerea franceză, în paralel, *L'église épiscopale conventuelle de Curtea de Argeș...*), Berlin, 1911; pentru cîteva dintre erorile lucrării, AL. TSIGARA-SAMURCAȘ, *Biserica episcopală din Curtea de Argeș...*, în *Convorbiri literare*, 47 (1913), p. 120—144 (și extras).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în capacitatea meșterului ctitoriei lui Neagoe de a concepe logic un edificiu. Căci nu pentru a explica monumentul în sine i-a trebuit lui Jaffé un vag și ipotetic model oriental[5], așa cum lui Tocilescu îi trebuiseră imaginarele resturi ale unui templu roman[6] și lui Reissenberger o încercare de a îndrepta urmările unui nechibzuit amestec de forme occidentale și orientale[7], ci pentru a împăca totala contradicție dintre constatarea neîndoielnică a apariției unor forme noi la un monument medieval și prejudecățile împotriva capacității de creație artistică a evului mediu ce dăinuiau la vremea în care scriau ei[8].

[5] Pe temeiul unor vagi asemănări de plan, Jaffé socotea că meșterul de la Argeș (presupus, după o fantezie literară a lui Romstorfer, a fi, cu probabilitate, arhitectul spaniol (!?) Manuel Gomez) ar fi avut ca model pentru alcătuirea pronaosului ctitoriei lui Neagoe Moscheea albastră din Tebriz, zidită sub domnia lui Ğehan Şah (1437—1468): «Es liegt die Vermutung nahe, daß dem Künstler vielleicht ein Vorbild in dieser Handsicht vorgeschwebt hat. Es ist die von Dschehan-Schach erbaute blaue Moschee zu Täbriz in Nordpersien» (p. 53). Nu ni se dă însă nici o lămurire asupra chipului în care meșterul de la Argeș ar fi putut ajunge să cunoască presupusul model persan, deși acesta aparține unui tip cunoscut *numai* în Persia, și numai în *două* exemplare; dar se afirmă gratuit: «Zu dem sind ja persische Arbeiter bei dem Bau der Klosterkirche nachweislich beteiligt gewesen» *(ibidem)*. Este de mirare cum Jaffé, arhitect fiind, n-a observat că, dacă meșterul de la Argeș ar fi avut într-adevăr nevoie de vreun model, acesta i-ar fi fost trebuitor nu pentru stabilirea planului (operație relativ simplă), ci pentru rezolvarea complexelor probleme de structură ridicate de construcție. Dar în privința structurii, deosebirile — trecute cu vederea de către Jaffé — sînt esențiale, biserica mănăstirii Argeșului vădind o mult mai îndrăzneață concepție de ansamblu, o mai deplină stăpînire a meșteșugului construcției și o mai mare măiestrie artistică decît presupusul ei model.

[6] Tocilescu (*op. cit.*, p. 30—31) explica supralărgirea pronaosului prin calitatea slabă a terenului, iar alegerea terenului prin existența acolo, încă din antichitate, a unui templu (simplă afirmație, fără temei de fapt), de care s-ar fi legat o legendă care «atribuia, *poate*, vreunui izvor din preajmă o putere specială tămăduitoare» (subl. ns.), templu transformat apoi în monument de cult creștin. Din textul destul de neclar al lui Tocilescu nu putem desluși dacă, după părerea lui, biserica pe locul căreia și-a zidit Neagoe ctitoria a refolosit doar temeliile templului antic sau dacă ea era chiar acest templu; ceea ce i se pare cert însă e că «dacă se observă planul Bisericii Episcopale de la Argeș și se prelungește cele două ziduri laterale, care leagă corul [=naosul] cu nartexul, avem tocmai planul templului roman, ceea ce întărește opiniunea de mai sus despre originea străveche romană a monumentului».

[7] Reissenberger, tributar concepțiilor vremii sale, socotea că meșterul de la Argeș «a încercat probabil să reunească printr-o nouă combinație formele arhitectonice ale Occidentului cu cele ale Orientului» (*op. cit.*, p. 4), pentru a elibera arhitectura bizantină de «înțepenirea convențională», de «formalismul gol» în care, prin repetarea mecanică, «lipsită de orice energie creatoare» a formelor, ajunsese ea îndată după epoca lui Iustinian (p. 1). El a voit «să se depărteze de ceea ce era obișnuit și să creeze ceva nou», adoptînd planul cruciform în locul celui în cruce greacă înscrisă (socotit de Reissenberger caracteristic tuturor bisericilor bizantine, începînd din secolul al IX-lea). «Dar pentru a cîștiga spațiul pierdut astfel față de pătratul tradițional [al tipului în cruce greacă înscrisă] și poate pentru a menține o separație mai deplină și mai vizibilă între credincioși și călugării mănăstirii, el a adăugat, spre apus, celor trei brațe ale crucii — prin mijlocirea unei construcții intermediare — un pătrat alungit în chip de mare navă, iar pe această navă, deasupra unui careu format de coloane, se înalță o a doua turlă principală». Această dispoziție este aspru criticată fiindcă s-ar abate de la «ideea de unitate ce trebuie să domine în arhitectură prin dispunerea tuturor părților astfel încît să convergă către un punct central comun» (p. 5). Reissenberger considera că «un nartex bine delimitat... nu se întîlnește la acest edificiu; ceea ce ar putea fi impodobit cu acest nume ar fi, poate, strimtul compartiment ce se întinde în lărgime înaintea navei centrale» (p. 5).

[8] În tot cursul secolului al XIX-lea s-au înfruntat, în istoriografie în genere și în istoria artei în special, două mari curente. Unul dintre acestea — reluînd o idee a secolului al XVI-lea, dezvoltată de istoricii-filozofi ai epocii luminilor — considera evul mediu ca o epocă de regres, lipsită de capacitatea de a gîndi rațional și de a crea opere originale. Acestora din urmă li s-a negat multă vreme valoarea artistică (compară cu poziția adoptată de Reissenberger), în numele unor rigide și arbitrare principii estetice clasicizante. Cînd, față de prețuirea din ce în ce mai mare pe care o arăta marele public pentru arta medievală, aceasta n-a mai fost cu putință, partizanii acestor păreri au pretins că tot ce e valoros în creația medievală provine din moștenirea antichității, pornind o adevărată vînătoare de modele greco-romane ale principalelor opere medievale (compară cu ipoteza lui Tocilescu). În sfîrșit, cînd nici această încercare nu a dat rezultat, ei au adoptat deviza *ex Oriente lux*, considerînd că Orientul, pe atunci îndeajuns de puțin cunoscut pentru a permite crearea a tot felul de legende, ar fi păstrat și fructificat, mai bine decît Occidentul, tradițiile antice, atît cele proprii, cît și cele elenistice (compară cu ipoteza lui Jaffé). Dimpotrivă, pentru un număr, la început foarte mic, de istorici, lumea medievală gîndise și crease, dar în forme proprii, în mod necesar diferite de cele ale antichității, dat fiind că înseși realitățile pe care ele le reflectă au fost altele decît cele antice. Astfel, chiar cînd formele medievale sînt cert derivate din cele ale lumii vechi, nu atît urmărirea filiației lor merită atenție, cît sensurile noi pe care ele ajung să le capete, în funcție de realitățile momentului *în* care și *pentru* care au fost create, precum și transformările pe care ele le-au suferit pentru a-și putea îndeplini rolul nou ce le revenea. Ca urmare, alături de istoria artei concepută ca simplă istorie a evoluției formelor, a început să-și facă loc, treptat și cu greu, o alta, care cerceta formele în funcție de conținutul de idei pe care acestea îl exprimă. Apariția acestui just punct de vedere n-a putut înlătura, firește, prejudecățile față de creația artistică medievală (atenuate, ce-i drept, ele mai reapar, sub diferite forme, încă și azi), căci — dogmatice prin însăși natura lor — ideile preconcepute sînt insensibile la orice argument logic.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

După primul război mondial, discuțiile asupra tipului bisericii mănăstirii Argeșului — reduse, încă de Tocilescu, doar la problema explicării dispozițiilor neobișnuite ale pronaosului [9] — au fost reluate, de astă dată însă nu în cadrul unor ample monografii, ci în acela al unor priviri generale asupra istoriei arhitecturii noastre. Astfel, Nicolae Ghika-Budești [10] — deși, în privința decorației monumentului, adopta și el părerea, îndeobște admisă pe atunci, a influențelor directe ale Armeniei [11] — examina totuși structura monumentului nu prin prisma vreunor idei preconcepute, de largă circulație încă printre istoricii de artă, ci cu ochii liberi de orice prejudecată ai cuiva care cunoaște bine și direct monumentele noastre și, mai ales, cu ochii unui constructor. Astfel, el ajungea dintru început să constate că « acest monument este cel mai perfect printre bisericile din Muntenia » [12] și că el aparține unui tip care « nu este importat de nicăieri » [13]. Demn de luare aminte îi părea faptul că « această biserică este cea dintîi în care vedem naosul și pronaosul nedespărțite printr-un zid intermediar. Aci despărțirea există, căci este cerută de nevoile cultului ortodox, dar ea se mărginește la o ușă, sau mai bine zis la un chenar de ușă fixat în două coloane . . .» [14]. În contradicție cu Jaffé, Ghika-Budești socotea că pronaosul « prezintă dispoziținni proprii țării și arhitecturii noastre » [15], a căror origine « trebuie căutată în sistemul celor patru stîlpi pe care se sprijină turla, sistem pe care-l întîlnim la Biserica Domnească din Argeș și apoi la Snagov . . . » etc. [16], observînd totdeodată și că « părțile laterale ale pronaosului sînt destinate mormintelor ctitoricești » [17]. În concepția lui Ghika-Budești, biserica mănăstirii Argeșului nu mai era deci o simplă curiozitate arhitecturală, ci un *monument-cheie* al evoluției arhitecturii religioase din Țara Românească, atît prin chipul în care a fost soluționată problema despărțirii dintre pronaos și naos, cît și prin închegarea aici a unui tip nou de monument, două creații arhitecturale care, ambele, aveau să servească drept model pentru monumentele de mai tîrziu, descrise în volumele următoare ale lucrării sale. Constatările și aprecierile acestea îi păreau lui Ghika-Budești a avea un asemenea caracter de evidență, încît el n-a făcut decît să le enunțe, fără a mai socoti necesar să le susțină cu alte argumente de logică a construcției sau cu știri din izvoarele istorice [18], aceasta cu atît mai mult cu cît ele

[9] Lui Tocilescu *(op. cit.*, p. 21) îi revine meritul de a fi observat că încăperea de vest a monumentului este un « nartex » (avînd « o împărțeală cu totul particulară », p. 30). Tot Tocilescu însă făcea afirmația: « Corul [= naosul], nu prezintă altă particularitate decît că între dînsul și nartex este o parte intermediară, *un fel de pronaos*, acoperit cu boltă ». De fapt, « partea intermediară » nu e decît porțiunea estică (cel de-al patrulea braț al crucii), întîlnită la orice monument cu planul în cruce. Ea nu poate fi numită « pronaos », termen echivalent cu acela de « nartex ». E de observat iarăși că naosul prezintă și el unele particularități constructive (asupra cărora nu ne vom opri aici).

[10] Ghika-Budești, *Evoluția arhitecturii în Muntenia*, partea întîi, *Originile și înrîuririle străine pînă la Neagoe Basarab*, în *Bul. Com. mon. ist.*, XX (1927), volum separat conținînd fasciculele 53—54, p. 140—143 și 144—146.

[11] Biserica mănăstirii Argeșului se află prezentată, împreună cu cea a mănăstirii Dealului, în capitolul privitor la « înrîurirea armenească », înrîurire ce s-ar fi exercitat prin intermediul refugiaților armeni din țările noastre (p. 24). E meritul lui George Balș *(Influences arméniennes et géorgiennes sur l'architecture roumaine*, București, 1931, p. 11—12) de a fi arătat că motivele ornamentale întîlnite la ctitoria lui Neagoe — atît cele presupuse a fi venite din Georgia și Armenia, cît și cele originare din alte țări ale Orientului, ce fuseseră trecute cu vederea de cercetătorii anteriori — au venit prin intermediul arhitecturii musulmane din Imperiul otoman.

[12] Ghika-Budești, *op. cit.*, p. 144.

[13] *Ibidem*, p. 141.

[14] *Ibidem*, p. 140—141.

[15] *Ibidem*, p. 141 (vezi și cele arătate mai sus, p. 188, nota 5).

[16] *Ibidem*, p. 141.

[17] *Ibidem*, p. 144. Reissenberger, deși menționează existența mormintelor din pronaos, nu trage nici o concluzie asupra rolului de mausoleu al bisericii. Tocilescu respinge ideea că, înălțind monumentul, Neagoe ar fi urmărit să realizeze « o sală mare mortuară, în care să repause rămășițele pămînțești ale sale și ale neamului său », sală față de care naosul n-ar fi decît « o capelă particulară », anexă. Jaffé însă afirmă cu hotărîre: « Der Grundriß der bischöflichen Klosterkirche zu Curtea de Argeș vereinigt *zwei ganz voneinander getrennte Kirchen* zu einem Ganzen. Es ist zunächst eine Kirchenanlage byzantinischer Art, mit einer Vierungskuppel und drei vorgelagerten Apsiden, und es ist ferner eine vordere *Gedächtnishalle* [« une chapelle commémorative »] zum Andenken an die Fürsten des Landes, von denen einige hier beigesetzt sind » (p. 51, subl. ns.). Respinge și el îndată apoi — ca și cînd ar fi fost susținută de cineva, nu înlăturată din capul locului de către Tocilescu — ideea că naosul ar putea fi o « capelă particulară » (la Jaffé « Gedächtniskapelle »). Meritul lui Ghika-Budești e de a fi precizat definitiv că *numai cele două compartimente laterale* ale pronaosului au avut o destinație funerară.

[18] Cită vreme documentele au fost greu accesibile (o bună parte inedite, multe cunsocute în regeste cu totul sumare sau tipărite prin tot felul de publicații periodice cu caracter eclectic), iar izvoarele narative rămîneau publicate doar în ediții vechi și adesea greșite, adică pînă foarte de curînd, istoricii arhitecturii le-au folosit destul de rar. Faptul se explică și prin aceea că, pentru foarte multe din monumentele noastre cele mai vechi, izvoarele nu ne dau decît puține și sărace știri interesante pentru istoricul arhitecturii (nici data primei mențiuni a monumentului în izvoare nu corespunde, adesea, datei construirii sale). Totuși, în destul de numeroase cazuri — și cel al ctitoriei lui Neagoe poate servi drept exemplu — izvoarele istorice ne pot fi de un neprețuit ajutor.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

erau prezentate într-o lucrare cu caracter general, în care referințele bibliografice și discuțiile sînt foarte rare.

La rîndul său, profesorul Grigore Ionescu [19] făcea un pas mai departe pe calea deschisă astfel de către Ghika-Budești, considerînd că dezvoltarea dată pronaosului ctitoriei lui Neagoe se explică prin destinația monumentului, adică prin rostul lui de biserică-mausoleu. Ideea unui edificiu cu un asemenea rost aparținuse ctitorului: el a impus-o meșterilor, care au realizat-o în chip cît se poate de logic, supralărgind pronaosul și despărțindu-l totdeodată — prin cele 12 coloane ce susțin turla mare — în trei părți distincte, două laterale pentru morminte și una, de mijloc, pentru cult [20].

Introducînd în discuție un element nou — voința ctitorului —, prof. Grigore Ionescu, departe de a simplifica problema, nu făcea decît să o enunțe în adevărata ei complexitate: se constata astfel că nu mai poate fi măcar vorba de o singură problemă, ci de mai multe (fiecare din ele deosebit de dificilă) înlănțuite logic, astfel încît datele uneia depind de soluția celeilalte. Punctul de plecare al întregii serii îl constituie însă o problemă ale cărei premise nu sînt decît diferiții factori — economici, sociali, politici, culturali etc. — ce au prezidat la alcătuirea programului trasat de ctitor. Astfel, explicația ultimă a monumentului nu mai putea fi dată — pe considerente tehnice și artistice — în cadrul strict al istoriei arhitecturii, ci trebuia căutată în sfera atotcuprinzătoare a istoriei în genere, folosindu-se toate variatele metode de cercetare ale acesteia. Dar a accepta explicarea unui monument de arhitectură prin program implica admiterea, mai întîi, a ideii că arhitectura nu conține în sine principiile propriei sale dezvoltări — că deci nu are o evoluție independentă, explicabilă doar prin succesiunea formelor și prin progresul procedeelor tehnice și artistice —, ci că dezvoltarea ei răspunde unei creșteri (ca număr, calitate și varietate) a cerințelor de ordin practic și artistic, născute din însăși viața societății. Ca urmare, devine lesne de înțeles de ce explicațiile propuse de către Ghika-Budești și prof. Grigore Ionescu n-au putut fi admise decît de majoritatea — nu de unanimitatea — cercetătorilor arhitecturii noastre, și anume de către toți aceia care, prin studierea formelor, încearcă să cunoască și ideile pe care acestea le întruchipează și totdeodată să-și explice geneza acestor idei prin realitățile istorice ale vremii.

Vom începe deci încercarea noastră de a aduce în discuția asupra ctitoriei lui Neagoe cîteva elemente noi — unele pînă aici trecute cu vederea de cercetătorii anteriori, altele rămase încă total necunoscute acestora —, răspunzînd unei chestiuni prealabile: au existat oare, în Țara Românească, la începutul secolului al XVI-lea, condițiile istorice obiective pentru alcătuirea unui program arhitectural a cărui realizare să ducă la crearea unui nou tip de biserică?

După cinci decenii de anarhie feudală, la sfîrșitul secolului al XV-lea și începutul celui următor, o aceeași ramură a familiei domnitoare reușise lucru rar la acea vreme — să dețină timp de treizeci de ani în șir (cu o scurtă întrerupere de numai un an și opt luni) scaunul domnesc al Țării Românești. Sub domnia lui Vlad Călugărul (1481—1482; 1482—1495) și Radu cel Mare (1495—1508), pacea la hotare (cumpărată cu tributul față de sultan) și liniștea în interior (plătită cu concesii făcute marilor feudali) îngăduiseră o sensibilă îmbunătățire a situației economice a țării ruinate de jumătate de veac de lupte și prădăciuni. Se crease astfel baza materială necesară pentru reluarea unei mai intense activități constructive și pentru treptata ei dezvoltare. Suzeranitatea Porții și

[19] Pentru diferitele prezentări ale monumentului datorate prof. Gr. Ionescu — și pentru întreaga literatură a chestiunii —, vezi Nicolae Stoicescu, *Bibliografia monumentelor feudale din Țara Românească*, Craiova, 1966 (extras din *Mitropolia Olteniei*), p. 130—134 și 460—461.

[20] « L'importance donnée à cette partie de l'édifice [= pronaosului] est remarquable; elle met en évidence l'idée directrice, qui fut, sans doute, imposée aux architectes par Néagoé lui-même, c'est-à-dire la création d'une église-mausolée. Il y a peu de voïvodes roumains qui n'aient pensé et n'aient fait construire une église conventuelle, lieu de sépulture pour eux et les membres de leur famille. Mais nulle part cette idée n'a été mieux comprise et plus logiquement réalisée que par l'église de Néagoé. Le *pronaos*, de forme rectangulaire, est disposé de manière à ce que son côté plus long tombe perpendiculairement sur l'axe principal de l'édifice, qu'il dépasse en longueur; il se compose de trois parties distinctes: deux parties latérales, destinées aux tombes voïvodales, constituant le mausolée proprement-dit, et une partie centrale, destinée comme le *naos*, aux croyants. La séparation de ces parties à fonctions différentes est faite d'une manière assez originale, moyennant douze piliers qui soutiennent la grande tour » (Gr. Ionescu, *Curtea de Argeș et ses environs*, București, 1944, p. 24—25).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

anarhia feudală — potolită numai în ce privește lupta fățișă, nu și rivalitățile permanente dintre diversele partide și grupări feudale — făceau cu neputință desfășurarea acestei activități în domeniul construcțiilor militare [21]. La construcții cu adevărat civile, menite să dureze, și deci realizate, cu mare efort, din zidărie, nu se puteau gîndi nici orășenii și nici măcar unii dintre feudali, într-o vreme în care, pe de o parte, standardul general de viață nu implica decît un confort minim, iar pe de alta nesiguranța pentru ziua de mîine era o condiție permanentă [22]. Singure construcțiile religioase păreau să se bucure, cel puțin în cazul unor lupte între feudali, de oarecare cruțare. Asemenea construcții răspundeau — într-o societate în care concepția, unică încă, despre lume era cea teologică — nu numai unor vagi sentimente personale, ci unor nevoi real resimțite de oamenii vremii: pecetea concepției teologice despre lume apăsa, în mai mică sau mai mare măsură, asupra oricărui domeniu al vieții și adesea cele mai variate și mai laice realități și tendințe ale societății medievale se manifestau sub aparențe religioase.

Înălțarea unei biserici, înzestrarea unei mănăstiri nu erau doar ofrande pioase aduse divinității, ci și mijloace sigure de afirmare a poziției ctitorului sau donatorului — domn sau boier — în societatea vremii [23]. Domnia avea tot interesul să sprijine biserica prin zidirea și înzestrarea unor lăcașuri de cult, dat fiind că această instituție, cu rol atît de însemnat în viața medievală, nu era — sau cel puțin, în teorie, n-ar fi trebuit să fie — amestecată în luptele dintre partidele de feudali. Dimpotrivă, ea putea fi folosită — cu ierarhia și organizația ei — ca mijloc de a pune ordine în totala anarhie din țară [24]. La rîndul lor, marii feudali foloseau înălțarea de mari ctitorii pentru ca, dovedindu-și astfel bogăția, puterea și dărnicia, să atragă în jurul lor o cît mai numeroasă clientelă de mici feudali, care, la nevoie, puteau sprijini, cu armele chiar, interesele și tendințele lor. Și nu o dată asemenea ctitorii ar fi putut pune în umbră pe cele ale domniei, știrbindu-i și în acest chip ceva din autoritate.

Dezbinată de concurența între interesele particulare fiecărei familii, ba chiar fiecărei persoane, feudalitatea reușea totuși să devină mai mult sau mai puțin solidară cînd era în joc interesul ei de clasă, cînd adică era vorba de menținerea — și de sporirea — propriilor ei privilegii. Dar și în aceste cazuri, solidaritatea era foarte relativă, căci dacă scopul era comun tuturor, în privința chipului în care el putea fi atins existau păreri diferite, ce duceau la constituirea, peste diferențierile de grupări, a numai cîteva mari partide de feudali. Privilegiile feudale nu puteau fi serios amenințate nici de către domnie, care, nedispunînd de o puternică forță armată proprie, trebuia totdeauna să se sprijine pe una din partidele feudale, nici de țărănime, care, lipsită de solidaritate și de conștiința clară a forței ei reale, putea fi lesne dominată. Primejdia venea din afară, din partea Imperiului otoman, care atinsese

[21] Construirea unor mari cetăți de către domnie ar fi fost considerată de Poartă ca o pregătire în vederea încercării de eliberare de sub suzeranitatea sultanului. Fortificarea tîrgurilor, ce aveau pe atunci o populație rară în raport cu suprafața pe care se înălțau, ar fi implicat atît cheltuieli imense pentru ridicarea zidurilor, cît și dificultăți serioase în ce privește apărarea lor, populația orașelor fiind cu mult prea mică pentru a putea oferi contingentul de oameni necesar apărării unei incinte cu un perimetru așa de întins. Domnia și partida de feudali adversă n-ar fi putut îngădui ridicarea de cetăți de către vreunul din marii feudali, și nici măcar de mici castele ale feudalilor mai mărunți.

[22] Atîta vreme cît orașele nu erau întărite (decît doar, uneori, cu șanțuri și palisade), tîrgoveților li se părea, pe bună dreptate, inutil să încerce construirea unor locuințe costisitoare, de zid, ce puteau fi incendiate și distruse peste numai cîțiva ani, la prima năvălire. O socoteală tot atît de simplă trebuiau să-și facă și cei mai mulți dintre feudali. Totuși, știm că, de pildă, Craioveștii au construit locuințe de zid, la Strehaia (P. Ș. Năsturel, *Știri istorice noi despre două monumente vechi*, în *Sesiunea științifică a Direcției monumentelor istorice*, ianuarie, 1963 (volum multiplicat), p. 26—28). În privința confortului, erau suficiente clădirile de lemn, tencuite, de vreme ce chiar palatul domnesc din București era, în 1574, construit, după mărturia unui călător francez, în acest chip (P. I. Cernovodeanu, *Călătoria lui Pierre Lescalopier în Țara Românească și Transilvania la 1574*, în *S.M.I.M.*, IV (1960), p. 442).

[23] În explicarea genezei unui monument religios nu se poate face abstracție nici de factorul pietate (ea era *reală* în evul mediu), nici de cel politic. În genere, în explicarea artei medievale, omiterea din discuție a unuia din acești factori înseamnă o deformare a realității.

[24] Astfel trebuie înțeleasă reorganizarea bisericii muntenești de către Radu cel Mare. Se creau două episcopii, pentru că în țară existau două mari partide feudale localizate teritorial, cel oltean, condus de Craiovești, și cel al boierilor buzoieni. (Rivalitatea dintre ele poate fi urmărită începînd din secolul al XIV-lea; ambele partide își pierd apoi treptat însemnătatea, în cursul secolului al XVI-lea.) În aceeași reorganizare a bisericii, mitropoliei îi revenea rolul de a patrona ambele episcopii, întocmai cum domnia căuta să țină ponderea între cele două partide. Reiese, credem, că reorganizarea bisericii muntene reflecta situația de fapt a relațiilor dintre feudali și a raporturilor acestora cu domnia.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

linia Dunării, stabilind capete de pod — raialele — la nord de fluviu. Pacea cu Imperiul otoman — plătită cu tributul țării — putea fi oricînd întreruptă de o schimbare în marile planuri de expansiune ale Porții sau chiar numai de o simplă bănuială de atitudine ostilă față de acestea. Experiența arătase cît de puțin eficace era, în asemenea cazuri, ajutorul statelor creștine învecinate, iar condițiile geografice ale țării — în care fiecare vale de rîu forma o cale lesnicioasă, pe care oștile dușmane puteau ajunge în numai cîteva zile pînă la hotarul cu Transilvania — impuneau forțe de apărare pe care domnia nu putea să le adune, în condițiile anarhiei feudale, decît în cazuri cu totul rare. Nu printr-o politică de apărare, deci, putea fi înlăturată primejdia, ci prin îndepărtarea Imperiului otoman de la granița dunăreană și prin readucerea la viață a statelor creștine din Balcani, a căror feudalitate, de curînd alungată de cucerirea turcească, își găsise adăpost în Țara Românească, se înrudise cu marile familii de feudali de aici și nu pierduse încă speranța unei reîntoarceri grabnice pe vechile ei domenii[25]. Toate încercările mai vechi de alungare a Imperiului otoman din Europa dovediseră însă că pentru a învinge oștile sultanului era nevoie nu de o mare armată — totdeauna greoaie și lipsită de coeziune —, ci de un mic corp expediționar disciplinat, bine condus și echipat. Dar se putuse observa din campaniile repetate ale lui Ioan de Hunedoara că, dacă o asemenea mică trupă putea ajunge victorioasă pînă dincolo de Balcani, ea nu putea niciodată să păstreze pozițiile cucerite: ceea ce-i lipsea era sprijinul localnicilor, sprijin fără de care orice biruință rămînea zadarnică.

Pentru a asigura feudalilor eliberatori ajutorul creștinilor subjugați trebuia însă ca expediția militară să fie precedată de o îndelungată și sistematică pregătire: popoarele din Balcani trebuiau convinse că stăpînirea feudalilor de odinioară, creștini, e preferabilă celei a feudalilor musulmani. Astfel se ajungea la făurirea unui nou plan politic, pus la cale de marii feudali munteni (împreună cu rudele lor sud-dunărene) și însușit de voievozii pe care ei reușiseră să-i impună în domnie[26]: pacea cu Imperiul otoman trebuia mai departe păstrată, chiar cu însemnate sacrificii bănești, căci numai astfel se putea asigura exploatarea veniturilor țării. O bună parte din aceste venituri trebuia să fie cheltuită pentru ca — printr-un larg sprijin acordat instituțiilor religioase din Balcani și din întregul Orient ortodox — să se creeze printre creștinii de sub stăpînirea otomană convingerea că numai de la foștii lor stăpînitori feudali și de la rudele creștine din Țara Românească ale acestora poate veni îmbunătățirea situației lor. Astfel, și nu prin vreo inexplicabilă recrudescență a sentimentului religios — voievozii anteriori nu fuseseră nici mai pioși, nici mai puțin pioși decît cei din această vreme — se explică mulțimea ajutoarelor (daruri în odoare și în bani necesari atît pentru reconstrucția lăcașurilor de cult, cît și pentru întreținerea clerului) pe care domnia și feudalitatea din Țara Românească le-au revărsat asupra întregii lumi ortodoxe din Imperiul otoman. Urmarea tuturor acestor fapte a fost aceea că, pentru o scurtă perioadă, Țara Românească a dominat întreaga viață religioasă a popoarelor ortodoxe din sud-estul Europei și astfel — dată fiind însemnătatea pe care, în evul mediu, o avea biserica în aceste domenii — întreaga lor activitate culturală și artistică. Astfel s-a creat concepția ce a determinat noua orientare a culturii și artei Țării Românești. În ce privește arhitectura, această orientare se manifesta în alcătuirea unor noi programe de edificii de cult, mai conforme cu cerințele locului și momentului decît cele cărora le corespundeau tipurile de monument devenite tradiționale.

Care puteau fi caracteristicile acestor noi programe și în ce chip pot fi ele explicate?

Dintre domnii anteriori lui Neagoe Basarab, Radu cel Mare își crease o binemeritată faimă nu numai prin chipul în care știuse să mențină echilibrul între tendințele contrare ale

[25] Pentru emigrația sîrbească la noi și raporturile cu feudalitatea românească, vezi Ion-Radu Mircea, *Relations roumano-serbes au XVI^e siècle*, în *Revue des Études sud-est européennes*, I (1963), p. 377—419.

[26] Principalii susținători ai acestui plan au fost Craioveștii și sprijinul pe care îl dădeau voievodului în scaun depindea de atitudinea pe care acesta o adopta față de linia lor de politică externă. Înrudiți cu feudalii refugiați din Balcani, în bune relații cu feudalii turci de la Dunăre (a căror politică nu era totdeauna aceea a Imperiului otoman, căci și în cuprinsul acestuia anarhia feudală făcea ca uneori tendințele marilor demnitari să fie opuse celor ale suveranului), Craioveștii dispuneau nu numai de forță și bogăție, ci și de relațiile și de rutina diplomatică necesare pentru urmărirea consecventă a unei linii politice care ar trebui cu atenție studiată sub toate unghiurile și în toate implicațiile ei.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

diferitelor grupări de feudali, ci și prin însemnatele lui inițiative culturale — frumoasele tipărituri destinate nu numai Țării Românești, ci tuturor creștinilor ce foloseau, ca limbă de cult, slavona — și artistice, printre care mănăstirea Dealului era o realizare cu totul excepțională. La moartea lui Radu (întîmplată într-un moment de încordare a relațiilor dintre domnie și puternica grupare condusă de Craiovești), întreaga moștenire de prestigiu a voievodului dispărut trecuse asupra familiei sale, astfel încît, după sîngeroasa întrerupere de continuitate provocată de domnia lui Mihnea cel Rău, înșiși Craiovești susținuseră venirea în scaun a lui Vlăduț (1510—1512).

Impus, cu vărsare de sînge, în locul acestuia, Neagoe apărea în ochii celor mai mulți dintre feudali ca un uzurpator[27]; venirea lui la domnie stîrnea temeri și îngrijorări tuturor celor ce fuseseră mulțumiți de domniile precedente, veleități și speranțe în rîndurile partizanilor Craioveștilor. Noul domn trebuia să le potolească pe cele dintîi, să le justifice și să le întrețină pe celelalte, pe de o parte continuînd linia marilor înfăptuiri ale lui Radu, pe de alta schimbînd tot ce putuse nemulțumi sau numai îngrijora mai înainte pe cei ce-l aduseseră în scaun. Prin propriile lui înfăptuiri, Neagoe trebuia să se dovedească tuturor ca un mai destoinic conducător de țară decît urmașii lui Radu, al căror drept la încrederea și simpatia feudalității muntene decurgea numai din moștenirea realului prestigiu de care se bucurase acesta. Nu putea fi însă vorba de măsuri de politică internă, fiindcă orice inițiativă în acest sens risca să ducă la o ruptură a echilibrului instabil dintre grupările feudale; nici de vreo mare acțiune externă, căci aceasta ar fi putut tulbura pacea cu Imperiul Otoman, prima condiție a realizării planului chibzuit îndelung și urmărit cu consecvență de gruparea de feudali — în frunte cu Craiovești — ce-l adusese la domnie. Singurul domeniu în care noul domn își putea justifica, fără primejdie, poziția la care ajunsese era acela al realizărilor de ordin cultural și artistic. Aceasta a făcut ca Neagoe să se străduiască să întreacă în dărnicia față de instituțiile religioase (atît din țară, cît și de peste hotare) pe oricare dintre domnii anteriori și tot astfel se explică și de ce el a ținut să realizeze o ctitorie care să întreacă în mărime, în bogăție și în frumusețe[28] ctitoria de la Dealu a lui Radu cel Mare. Nu numai în fața feudalilor din Țara Românească trebuia însă Neagoe să dobîndească un real prestigiu, ci și în fața creștinilor din Balcani, a căror eliberare de sub jugul otoman era acum clar înscrisă în programul politic al domniei, astfel încît noua ctitorie era destinată, în același timp, să sporească faima voievodului și totdeodată încrederea în forțele țării pe care o conducea, printre toți aceștia. Ea trebuia deci să fie văzută, admirată și, apoi, lăudată pretutindeni de către un număr cît mai mare de străini și tocmai în acest scop politic — nu din simplă curtoazie — avea să fie invitat la sfințirea ei însuși patriarhul ecumenic, însoțit de patru mitropoliți și de egumenii mănăstirilor atonite. Dar pentru a deveni faimoasă în întreaga lume ortodoxă, ctitoriei lui Neagoe nu trebuia să-i lipsească nimic din ceea ce, după tradiție, se cuvenea să aibă o mare biserică de mănăstire; căci orice abatere mai de seamă de la datina consacrată putea trezi suspiciunile și protestele unor clerici oricînd gata să-și manifeste nemulțumirile, pretențiile sau ifosele prin acuzații de erezie.

Și totuși, în alcătuirea lăcașului de cult trebuiau să intre și însemnate înnoiri față de tipurile tradiționale. Ajuns în scaun, Neagoe înțelegea ca fiii și urmașii lui să-i urmeze la conducerea țării. Nu numai el și soția, lui ci și întreaga lor descendență trebuia deci să beneficieze de

[27] Neagoe își justifica dreptul la domnie prezentîndu-se drept fiu natural al lui Basarab cel Tînăr. În istoriografia noastră s-a încetățenit din ce în ce mai mult părerea că această înrudire nu ar fi fost decît o invenție. Observăm că nouă, astăzi, ne este, evident, mai greu să dovedim că Neagoe n-ar fi descendent domnesc, decît îi era lui Neagoe, la vremea lui, să-și dovedească în fața contemporanilor (pentru care chestiunea avea o mare însemnătate) justețea drepturilor sale de succesiune. Admițînd chiar ipoteza că Neagoe ar fi fost un impostor, cele prezentate aici nu se schimbă întru nimic.

[28] Cînd spunem «frumusețe» avem în vedere în primul rînd părerea oamenilor vremii, nu gustul nostru al celor de azi. Pentru a judeca însemnătatea pe care a avut-o apariția unei opere de artă în viața societății unei epoci, trebuie să părăsim criteriile de apreciere ale vremii noastre și să le adoptăm pe cele ale epocii respective. Între cele două puncte de vedere pot fi deosebiri esențiale. În cazul de care ne ocupăm aici este cert că biserica mănăstirii Argeșului a fost mai prețuită, la vremea zidirii ei, decît cea de la Dealu, chiar dacă azi, *după gustul nostru*, putem fie să o socotim mai frumoasă pe aceasta din urmă, fie să arătăm aceeași prețuire (sau eventual lipsă de prețuire) ambelor monumente.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

prestigiul pe care avea să și-l creeze voievodul prin înfăptuirile sale. În viață și chiar după moarte, întreaga sa numeroasă familie trebuia să rămîie solidară, astfel încît, de vreme ce — împotriva canoanelor — se statornicise tradiția după care ctitorul să fie înmormîntat în biserică, toată numeroasa lui familie trebuia să se bucure de privilegiul de a fi îngropată în cuprinsul frumoasei sale ctitorii. Astfel, rostul de mausoleu — accesoriu la bisericile tradiționale și de-abia schițat la Dealu — avea să devină la Argeș unul din cele mai de seamă puncte ale programului.

Cum a încercat meșterul să răspundă tuturor punctelor unui program atît de complex, în care tradiția — încă destul de puternică și rigidă — trebuia împăcată cu noile cerințe ale vieții feudale din Țara Românească?

Dat fiind rolul de primă importanță pe care naosul și altarul îl au în desfășurarea ceremoniilor de cult, despre înnoiri în ce privește dispozițiile acestor două încăperi nu putea fi, evident, vorba pe acea vreme. Alta era însă, în această privință, situația încăperii pronaosului. Ea își pierduse demult o bună parte din rosturile ei originare, căpătînd altele, în funcție de rolul de biserică de mir, sau de mănăstire, al lăcașului[29]. Destinată, la bisericile de mănăstire, unor slujbe cu caracter cu mult mai puțin solemn decît al celor efectuate în altar și naos, această încăpere era mai aptă, din punctul de vedere al cultului, să fie adaptată a primi mormintele ctitorilor.

Practica dovedise însă că — date fiind dimensiunile destul de reduse ale pronaosului celor mai multe dintre bisericile tradiționale — numărul mormintelor ce puteau fi cuprinse în această încăpere fără a împiedica buna desfășurare a ritualului era destul de mic. O extindere a încăperii — fie prin lărgirea, fie prin alungirea ei — nu rezolva decît parțial chestiunea[30]. Într-o soluție optimă, deși mormintele rămîneau în interiorul bisericii, ele n-ar fi împietat cu nimic asupra spațiului util al nici uneia dintre încăperile de cult. Meșterii din Moldova încercaseră să rezolve problema rezervînd loc pentru morminte în imediata apropiere a peretelui despărțitor între naos și pronaos și creînd o a doua despărțitură — tot printr-un perete plin, străpuns numai de o ușă — între spațiul destinat mormintelor și pronaos. Prin această soluție se intercala însă, între naos și pronaos, o încăpere nouă (« gropnița »), ceea ce, pe lîngă că era o abatere de la tradiție, rupea unitatea lăcașului de cult, transformînd totdeodată și gropnița însăși în încăpere de trecere între pronaos și naos. La Dealu, mormintelor li se rezervase același loc ca în soluția moldovenească, cu deosebirea că aici nu se mai înălțase cel de-al doilea zid despărțitor. Mormintele ocupau deci scurta travee estică acoperită cu un sistem de boltire nemaiîntîlnit pînă atunci în bisericile Țării Românești și despărțită de pronaosul propriu-zis doar prin marele arc transversal ce susține, spre est, acest sistem. Soluția de la Dealu avea marele avantaj de a nu duce la crearea unei încăperi intermediare, dar și dezavantajul că, în mod practic, spațiul ce putea fi folosit pentru morminte era totuși destul de mic[31]. Ea nu putea fi deci folosită și la Argeș.

În această situație, meșterul ctitoriei lui Neagoe a căutat o altă soluție, pornind, într-adevăr, așa cum presupunea Ghika-Budești, de la încăperile de plan central — fie ele cu rost de naos, fie de pronaos — încununate de o turlă sprijinită pe coloane sau pe stîlpi

[29] La o biserică de mănăstire, în pronaos, se făceau rugăciunile de la miezul nopții. La o biserică de mir, pronaosul avea rolul de « încăpere pentru femei » (uneori era chiar numit astfel). Într-o mănăstire de călugări, după regulile stricte ale monahismului oriental, femeile — cu excepția celor din familia voievodului — nu aveau dreptul nici măcar să intre în cuprinsul incintei. Prin urmare, cum bărbaților, chiar mireni, nu le era interzis accesul în naos, la biserica mănăstirii Argeșului — ca la toate bisericile mănăstirilor în care regulile vieții monastice erau respectate cu strictețe — rolul pronaosului era, din punctul de vedere al cultului, foarte limitat. Aceasta permitea dezvoltarea rolului său accesoriu — contrar canoanelor, dar acceptat de tradiție — de încăpere funerară.

[30] Atita vreme cit mormintele nu era protejate in vreun chip oarecare (despărțire, lespede deosebit de inaltă, arcosoliu etc.), era oricind cu putință ca ele să fie tratate fără respectul cuvenit.

[31] La Dealu, numai cele două morminte alăturate zidurilor de nord și sud sint, prin așezarea lor, ferite, restul fiind expuse a fi oricind călcate în picioare, ele impiedicînd circulația normală în încăpere. Trebuie observat că, dintru început, pronaosul acestei biserici nu a fost conceput pentru a cuprinde un număr mare de morminte (doar două, cel mult patru). Toate celelalte morminte aflate azi in biserică impietează asupra spațiului destinat circulației și stînjenesc implinirea rostului de cult al încăperii.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

izolați și dînd celor două spații situate între careul de susținere a turlei mari și pereții nord și sud destinația de a adăposti mormintele, iar celui de sub turlă rostul de pronaos. Pentru a păstra însă legătura directă între acesta și naos, a fost de ajuns să deplaseze turla, cu întregul ei sistem de susținere, la limita estică a încăperii, în imediata vecinătate a naosului [32]. Despărțirea între spațiile cu destinații diferite a fost marcată prin înmulțirea numărului coloanelor, de la patru la douăsprezece [33]. Soluția era logică, pentru că decurgea în mod nemijlocit din prescripțiile programului; avantajoasă, căci dublul spațiu destinat mormintelor e deosebit de amplu; simplă, fiindcă pornea de la o minimă transformare a unui tip de încăpere îndelung folosit și deci adesea verificat; în sfîrșit, ingenioasă, pentru că rezolva, mai bine decît toate celelalte, problemele ridicate de așezarea mormintelor în cuprinsul bisericii.

Totuși, această reconstituire a raționamentului meșterului poate stîrni — și a și stîrnit, de altfel[34], — unele nedumeriri. În ce măsură, de pildă, coloanele, ale căror baze se află la 1,25 — 1,29 m una de alta, pot delimita între ele diferitele compartimente și încăperi (fig. 1)? Era oare compatibilă cu o biserică de mănăstire, construită cu respectarea tuturor regulilor monastice — așa cum am văzut că trebuia să fie ctitoria lui Neagoe —, despărțirea între naos și pronaos prin simple arcade pe coloane? Ce rost avea ancadramentul de ușă, « prins în două coloane » (după expresia sugestivă a lui Ghika-Budești), al cărui gol era acoperit — cum știm azi cu certitudine[35] — de o mare dveră, cînd cele două spații dintre coloane, aflate de-a dreapta și de-a stînga lui, rămîneau libere pentru vedere și chiar pentru trecere? În sfîrșit, mai putea oare să îndeplinească spațiul dintre coloane, mai mult demarcat decît delimitat, rolul ce revenea pronaosului unei biserici de mănăstire?

Cercetarea, oricît de atentă, a monumentului, nu mai poate da, ca răspuns la aceste întrebări, nimic nou, căci asupra bisericii lui Neagoe și-au lăsat urmele nu numai trecerea vremii, ci și o restaurare arbitrară, care dacă i-a păstrat ființa, i-a modificat, în mare măsură, aspectul: tot ce se putea obține pe această cale a fost observat și prezentat cu o remarcabilă pătrundere și deplină logică de către cercetătorii anteriori. Comparația cu alte monumente, mai vechi sau contemporane, nu poate da nici ea nimic, căci, față de ele, ctitoria lui Neagoe constituie o apariție cu totul neobișnuită. Monumentele zidite ulterior, după modelul de la Argeș, au suferit și ele numeroase și masive transformări, fidelitatea cu care ele reproduceau prototipul fiind și ea, nu o dată, îndoielnică, astfel că nici studiul lor nu poate fi de mare folos.

[32] Lucrurile pot fi prezentate, tot atît de bine, și altfel: la încăperile de plan central, turla era înconjurată de bolți care o propteau pe toate cele patru laturi. În cazul în care încăperea era un pronaos, porțiunea cuprinsă între careul ce susține turla și zidul de est al încăperii nu mai este necesară, dat fiind că funcția de a propti turla pe care o are bolta ei putea fi preluată da naos. La Argeș, acestei porțiuni nu i se dăduse o destinație anume, așa că ea a fost suprimată, căci păstrarea ei ar fi dat pronaosului o mult prea mare extindere, astfel încît, față de aceasta, naosul ar fi apărut, într-adevăr, cum spunea Tocilescu, o simplă « capelă ».

[33] Ceea ce a dictat alegerea acestui număr n-au fost — cum credea Gavril Protul *(op. cit.*, p. 27; cf. *Letopisețul Cantacuzinesc.*, p. 36) și, după el, călugării din mănăstire, pînă în secolul al XIX-lea — considerente simbolice (corespondența cu numărul apostolilor), nici nevoi constructive (patru stîlpi sau coloane puteau susține perfect turla), ci o socoteală simplă: pentru a avea în ax un spațiu liber (nu o coloană sau stîlp), numărul total al coloanelor trebuia negreșit să fie 4 × număr impar (deci: 4, 12, 20 etc.). La dimensiunile monumentului, nu se putea trece de numărul total de 12 coloane, fără ca acestea să devină supărător de dese. (În cazul în care numărul lor ar fi fost de 20, distanța între ele ar fi scăzut de la 1,25 m, cît e acum, la numai cca. 0,65 — 0,70 m.) În ce privește interpretarea simbolică a numărului, ea a fost potrivită ulterior numărului ales de către constructor. Dacă numărul ar fi rămas cel obișnuit de 4, s-ar fi vorbit de evangheliști, stîlpnici etc.

[34] Pornind de la unele asemenea nedumeriri (numai cîteva dintre acestea se află amintite de noi aici), prof. V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I, *Arta în perioada de dezvoltare a feudalismului*, București, 1959, p. 198 — 200 și 489 — 498, consideră că monumentul ar prezenta unele « curiozități », care — neputînd fi socotite simple erori de proiectare — nu și-ar găsi explicația decît în faptul că « meșterul lui Neagoe... a avut misiunea de a reface vechea biserică mitropolitană, în parte din temelie, în parte însă înglobînd porțiuni din clădirea inițială » (biserica aflată de Neagoe, ruinată). Asupra acestui punct de vedere, vezi *S.C.I.A.*, VI_2 (1959), p. 294, nota 4, și Gr. Ionescu, *Istoria arhitecturii în România* vol. I, *De la orînduirea comunei primitive pînă la sfîrșitul veacului al XVI-lea*, București, Edit. Academiei, 1963, p. 284, nota 2.

[35] P. Ș. Năsturel, *O dveră necunoscută de la Argeș și rostul acelora de la mănăstirea Putna și Slatina*, în *S.C.I.A.*, VII (1960), p. 198 — 202.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

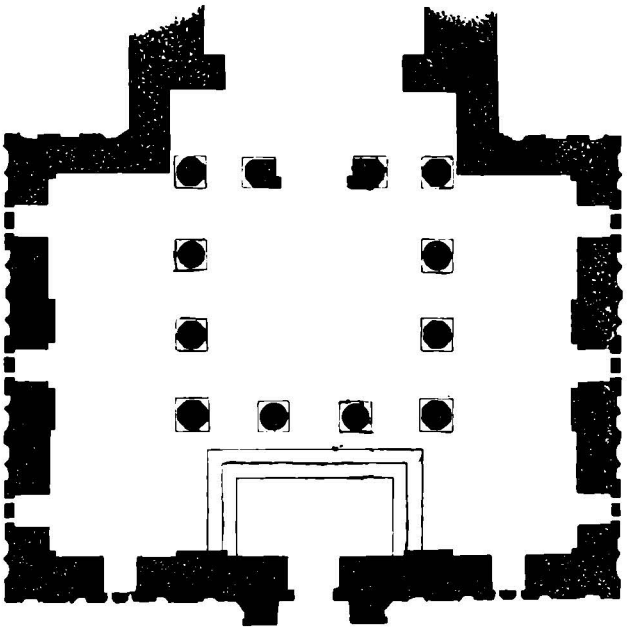


Fig. 1. — Biserica mănăstirii Argeșului. Planul pronaosului.

În aceste condiții ne mai rămîne deschisă o singură cale: aceea a cercetării atente și minuțioase a naivelor descrieri ale călătorilor de odinioară, amintite la începutul acestor pagini.

Citind *Viața sfîntului Nifon*, ne atrage atenția un pasaj din povestirea ceremoniei de sfințire a bisericii mănăstirii Argeșului: « Iară prestolul, în oltariu, tocmi-l și-l așează însuși Neagoe vodă cu mîinile sale spre sfințiri și așează și făcătoarele de minuni icoane, a lui Pantocrator și a Precistii, în biserică la locul lor, înpodobite tot cu aur și cu pietrii scumpe. Așijderea *puse și alte sfinte icoane în biserică, cîte încăpură, și în tindă pentre stîlpi. Și cele din tindă era cîte cu 2 fețe și pe deasupra cu bolte săpate cu meșteșug și poleite.* Și era acele icoane toate ferecate cu argint curat și poleite cu aur. . . »[36]. Că prin « tindă » trebuie să înțelegem *pronaosul*, că « stîlpi » înseamnă coloanele ce susțin turla nu poate fi nici o îndoială. Cît privește termenul de « bolte » (« săpate cu meșteșug și poleite »), el ar părea destul de nelămurit; precum se știe, « boltă » are în izvoare sensuri diferite: acela de adevărată boltă, cel de cupolă sau de calotă și chiar cel de arc. Credem că, în cazul de față, el are acest din urmă sens, căci cu puțin mai înainte este folosit la descrierea exteriorului aceluiași edificiu, pentru a indica arcaturile ce împodobesc registrul superior al fațadelor[37]. *Unde și cum* stăteau aceste icoane « printre stîlpi », izvorul nu ne spune însă.

Tot ca aflîndu-se printre « stîlpi » (= coloane) sînt amintite icoanele și într-un izvor din secolul al XVII-lea, bine cunoscut și adesea folosit pentru știrile privitoare la monumentele noastre: *Însemnările de călătorie* ale lui Paul din Alep. « Între fiecare pereche de stîlpi este o mare icoană, operă a unor artiști cretani, de o surprinzătoare frumusețe, pictată de ambele părți. În față sînt oarecare martiri, călare; pe spate sînt chipurile unor vestite cuvioase. În dosul coloanelor, la dreapta [= la sud, deci] sînt mormintele begilor Țării Românești și ale ctitorilor mănăstirii și soțiilor lor, iar pe perete este pictat fiecare din chipurile acestora »[38]. Despre ferecăturile de argint aurit ale icoanelor, arhidiaconul arab nu mai amintește, căci nu mult înaintea vizitei lui, asupra mănăstirii se abătuseră, în iarna 1610—1611, oștile prădalnice ale lui Gabriel Báthori, care, jefuind și morții din morminte, nu cruțaseră nici icoanele. Dar nici călătorul arab nu ne dă vreo știre asupra rostului acestora printre coloane, sau asupra chipului în care stăteau ele acolo.

S-ar putea crede, din faptul că icoanele acestea n-au atras atenția unora din călătorii de mai tîrziu, că ele vor fi dispărut apoi, poate cu prilejul reparațiilor pe care biserica le-a suferit în vremea domniei lui Șerban Cantacuzino (în 1682), poate cu prilejul jafurilor turcești care au devastat-o apoi, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Dar lucrurile stau cu totul altfel: ele sînt reamintite de un anonim care descrie *Curtea de Argeș, mănăstire mare și frumoasă*: « Cum intri aici întîi (deci în pronaos) sănt cu numărul 20 de jățuri și aici, *lîngă jățuri asupra*, săntu 8 icoane, patru în dreapta și patru în stînga, făcute mari, dintru care săntu bașca alte doo împărătești foarte frumos jugrăvit chipul Domnu-

[36] Gavriil Protul, *op. cit.*, p. 29 (subl. ns.); *Letopisețul Cantacuzinesc*, p. 39, aparat.

[37] Gavriil Protul, *op. cit.*, p. 27, *Letopisețul Cantacuzinesc*, p. 36.

[38] Paul din Alep, *The travels of Macarius, Patriarch of Antioch, written by his attendant Archdeacon Paul of Aleppo in Arabic. . . translated by F. C. Belfour*, vol. II, Londra, 1836, p. 325—326.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lui și al Preacuratei Maicii Sale ». Iar după ce admiră un policandru din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, « așa frumos făcut de zice că este de argintu », anonimul urmează: « Și aici, cum intri la spatele icoanelor, săntu mormînturile răposaților domni și numele lor scrise pre rînd, cei ce au început și cei ce au ajutat și cei ce au zugrăvit: Mircea Vodă, Neagoe Vod[ă], Rad[u] Vod[ă], Vintilă Vod[ă], Stănislav[?!] Vod[ă]; lucru pe scurt, neputînd sta a-i polologhisi mai mult»[39]. Urmează apoi, pe rînd, descrierea naosului și a altarului, precum și — curios — o foarte scurtă prezentare a exteriorului edificiului. Ceea ce într-adevăr merită a fi reținut din această scurtă descriere este faptul că icoanele erau «lăngă jăţuri [=strane] asupra», dar că ele, și deci și stranele, nu se aflau lîngă pereții încăperii, de vreme ce mormintele ctitorilor — ale căror nume sînt redate, evident, nu după pietrele de mormînt, ci după legendele portretelor murale — se aflau « cum intri la spatele icoanelor ». Nelămurit ne rămîne totuși numărul icoanelor pe care le-a văzut anonimul erau ele opt *cu* sau *fără* cele împărătești[40]? Erau ele — sau măcar unele dintre ele — din vremea lui Neagoe? Cum erau repartizate cele opt (sau zece?) icoane și cele douăzeci de strane, în cele zece spații rămase libere între coloane[41]? Adunînd împreună puținele date risipite în pasajele citate mai sus, am încercat să facem o cît mai plauzibilă reconstituire — al cărui caracter totuși ipotetic nu mai este, credem, nevoie să-l subliniem — a planului încăperii, așa cum a putut ea arăta la origine[42] (fig. 2). Dar în această reconstituire am mai folosit încă un element — și încă de cea mai mare însemnătate — pe care ne îngăduim să-l prezentăm aici.

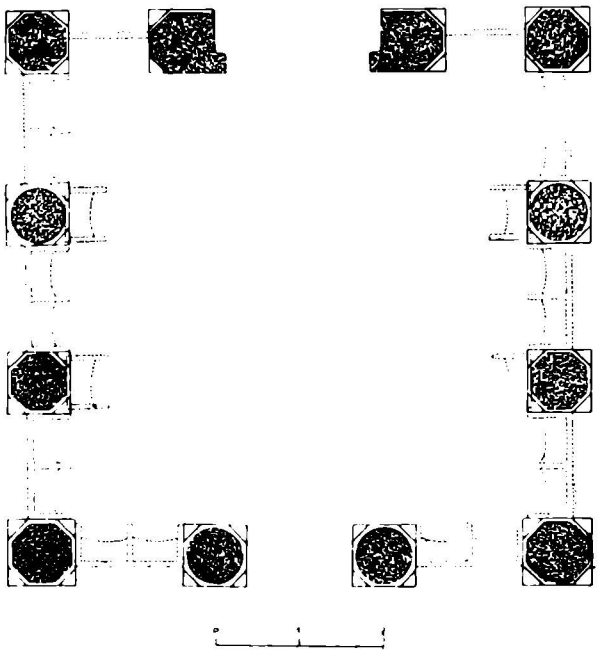


Fig. 2. — Așezarea stranelor în pronaosul bisericii (încercare de reconstituire).

Celui care își dă osteneala să viziteze casa îngrijitorului bisericii Sfîntul Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș nu se poate să nu-i atragă atenția — în primul rînd prin dimensiunile ei neobișnuite la noi (1,45 × 1,23 m) și apoi prin faptul că este pictată pe ambele fețe — o veche icoană ce reprezintă, pe o parte, trei sfinți cuvioși (sf. Alexe, « Omul lui Dumnezeu », între sfinții Varlaam și Ioasaf), iar pe cealaltă parte un sfînt militar, călare, al cărui nume nu mai poate fi citit astăzi, din pricina unor repictări ulterioare, în ulei, cu albastrul siniliu caracteristic sfîrșitului secolului al XVIII-lea și începutului celui următor. La o

[39] Ilie Corfus, *O descriere a mănăstirii Curtea de Argeș din anul 1813*, în *Revista istorică română*, XV (1945), p. 217—220. Descrierea se află în ms. rom. nr. 1 313 al Bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România; deși este datată « 1813, septemvre 17 », unele detalii din cuprinsul ei ne fac să credem că aceasta ar fi data copierii (sau traducerii?) unui original mai vechi.

[40] *Ibidem*, p. 218. « Icoanele împărătești » sînt din pronaos, căci tîmpla este descrisă, la locul cuvenit, după prezentarea naosului, cu toate detaliile ei.

[41] Două spații trebuiau în orice caz să rămînă libere: cel dintre coloanele de mijloc ale laturii estice a careului (spațiul tratat ca ancadrament de ușă), prin care se făcea trecerea spre naos, și cel corespunzător de pe latura de est, prin care se pătrundea în pronaosul propriu-zis.

[42] Am considerat că așezarea stranelor trebuia făcută ținîndu-se seama de ritmul creat de coloane. Nu credem că existau strane dispuse cu spătarul spre răsărit (spre altar). Socotim că, pentru a nu micșora prea mult suprafața liberă a pronaosului (pătrat cu latura de 5,29 m), stranele au fost așezate cîte două în fiecare intercolonament, excluzîndu-se din discuție cele două spații de pe latura de est (de altfel, prea strîmte pentru a primi cîte două strane și prea largi pentru una singură), în care presupunem că se aflau « icoanele împărătești » (admirate de anonim), sub care se aflau, probabil, poale de icoană. Dar astfel nu se pot așeza decît 16 strane (cîte șase pe laturile nord și sud și patru — două la nord și două la sud de intrare — pe cea de vest). Celelalte patru strane, pînă la numărul de 20 indicat în descriere — presupunînd că numărul e exact, cum pare probabil —, nu puteau fi așezate decît doar cîte una în dreptul unei baze de coloană. Cum prin dispunerea unor strane în dreptul coloanelor de pe latura vestică ar fi fost incomodată circulația, am socotit probabilă așezarea pe care o prezentăm.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cercetare mai atentă, interesul faţă de această operă neobişnuită nu face decît să crească. Într-adevăr, desenul savant, poate uşor manierist; coloritul cald, generos, a cărui deplină armonie încă se mai poate distinge sub grosul strat de praf ce acoperă zugrăveala; ampla folosire a foiţei de aur, care acoperă fondurile, învăluind reprezentările într-o strălucire blîndă, ca de senin crepuscul de vară, şi conferă operei un aer de reală somptuozitate; inscripţiile slavone ce însoţesc chipurile sfinţilor cuvioşi, cu eleganta şi caracteristica lor grafie; toate acestea amintesc de una dintre cele mai de seamă epoci ale picturii de icoane din Ţara Românească, de prima jumătate a secolului al XVI-lea. Din nefericire, nu e cu putinţă ca sincera bucurie pe care vederea acestei frumoase opere trebuie să o producă oricărui iubitor al artei noastre vechi să nu fie îndată umbrită de o amară decepţie: starea în care ea a ajuns la noi este vrednică de plîns. Veacurile trecute şi-au pus asupră-i pecetea de neşters a vitregiei lor: stratul de preparaţie, pe care au fost întinse culorile de tempera, s-a desprins pe alocuri şi în multe altele stă să se desprindă; numeroase zgîrieturi — unele accidentale, altele datorite unor mai vechi sau mai noi iscălituri — brăzdează ambele feţe în toate sensurile; rîcîituri pricinuite de amatorii de farmece cu ochi de sfinţi desfigurează una din feţe, iar pe cealaltă, repictarea amintită mai sus contrastează violent cu culorile originale.

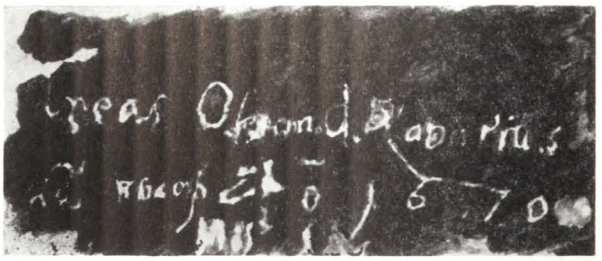


Fig. 3. — Grafitul datat de pe icoană.

Printre iscălituri se poate vedea însă una *cu litere şi terminaţii latine*, însoţită de data, în cifre arabe, de 1610 (adică tocmai anul prădăciunii lui Báthori); iar repictarea tîrzie corespunde pe deplin cu o menţiune din pomelnicul mănăstirii Argeşului, amintind faptul că în 1798 un călugăr, anume Pafnutie, a repictat, cu cheltuiala episcopului Iosif, « patru icoane din artica [= pronaosul] bisericii cei mari, dupre cum se văd puse printre stîlpi, însă numai pre o parte »[43]. În sfîrşit, şi inventarele mănăstirii amintesc de patru icoane « vechi » ce s-au aflat « între stîlpi », pînă cînd, la 2 decembrie 1867, interiorul bisericii a fost devastat de un incendiu. Dar mai caracteristic decît orice ni se pare faptul că dimensiunile icoanei se potrivesc *pe deplin* cu lărgimea spaţiului dintre coloane. Avem deci tot dreptul să credem că este vorba de una dintre icoanele pe care, acum patru veacuri şi jumătate, le-a pus Neagoe, cu mîna lui, printre coloanele pronaosului, încă înainte de terminarea definitivă a bisericii şi de împodobirea ei cu zugrăveli, în ziua sfinţirii lăcaşului.

Nelămuririle enunţate mai sus îşi găsesc, astfel, răspunsul: în biserica mănăstirii Argeşului, între naos şi pronaos, între acesta şi compartimentele pentru morminte, a existat totuşi o separaţie, dar una care oprea trecerea şi împiedica vederea, fără însă a stînjeni privirea asupra bolţilor şi splendida rezonanţă a edificiului. Înconjurat de strane, spaţiul cuprins între coloanele ce susţin turla mare îşi putea îndeplini rostul de pronaos al unei biserici de mare mănăstire şi el era împodobit, după tradiţie, cu chipurile sfinţilor cuvioşi. Mormintele ctitoriceşti se aflau în cuprinsul bisericii, dar în tihna unor compartimente anume despărţite de restul lăcaşului de cult şi în care, alături de chipurile ctitorilor, se puteau vedea sfinţii militari călare, reprezentare neobişnuită în cuprinsul bisericilor din Ţara Românească, dar întrutotul potrivită unor compartimente în care urmau să odihnească voievozi care îşi făcuseră un ţel din eliberarea creştinilor sud-dunăreni de sub jugul musulman[44].

Odată ştiute cele de mai sus, trebuiau căutate, se înţelege, şi celelalte trei icoane pe care inventarele mănăstirii le menţionau ca existente pînă la mijlocul secolului trecut. Ani de-a rîndul toate căutările au fost zadarnice şi părea plauzibilă ipoteza că ele ar fi dispărut cu prilejul incendiului sus-amintit. În sfîrşit, cu un an în urmă, ele au putut fi regă-

[43] Tocilescu, *Biserica episcopală a mănăstirii Curtea de Argeş*, p. 58.

[44] Manole Neagoe, *Despre politica externă a lui Neagoe Basarab*, în *Studii*, 19 (1966), p. 745–764.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pl. I. — Fața dinspre pronaosul propriu-zis al icoanei de la Argeș (clișeu Sorin Radu).

Pl. II. — Fața dinspre morminte a icoanei de la Argeș (clișeu Sorin Radu).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

site la mănăstirea Cozia, unde fuseseră de curînd aduse de la mănăstirea Ostrov[45]. Dar, din păcate, pe una dintre fețe — cea cu sfinții cuvioși, nerepictată în 1798 — nu se mai poate vedea decît lemnul și foarte slabe urme ale zugrăvelii, iar pe cealaltă, a sfinților militari (sfinții Gheorghe, Dimitrie și Theodor Tyron), doar masiva repictare. Pe alocuri însă, acolo unde stratul gros de ulei s-a cojit, se întrezărește încă foița de aur a fondului de odinioară.

Înainte de a încheia, să ne întoarcem, pentru o clipă, la cea mai bine păstrată dintre cele patru piese rămase din zestrea de icoane a ctitoriei lui Neagoe, la cea rămasă și azi la Curtea de Argeș — și pe care profesorul Mihail Alpatov, văzînd-o, a calificat-o ca « la plus belle des icônes que j'ai vues chez vous » — pentru a face cîteva scurte considerente asupra stilului lucrării și asupra viziunii artistice a vremii în care a fost zugrăvită.

Ambele ei fețe nu numai că aparțin aceleiași vremi, ci fără doar și poate au fost pictate de aceeași mînă. În amîndouă cazurile, compoziția este perfect adecvată subiectului: simplă și statică în reprezentarea celor trei sfinți cuvioși, a căror frontalitate reamintește ceva din hieratismul sfinților Simeon și Sava, din cunoscuta icoană de la Neagoe, aflată azi în colecția Muzeului de artă a Republicii, la București[46]; complexă și dinamică, în cazul sfîntului militar reprezentat în plin avînt biruitor, străpungînd cu lancea trupul unui dușman[47] doborît sub picioarele calului său. Este evident deci că hieraticul și dinamicul n-au apărut doar întîmplător în cele două reprezentări, ci că ele constituie modalități de expresie pe deplin stăpînite de către zugrav, și anume în așa măsură, încît cu ajutorul lor el a voit și a reușit să-și accentueze mesajul. Hieratismul şi dinamismul corespund celor două extreme între care se desfășura întreaga viață a lumii medievale: idealul ascetic și participarea activă la tumultuoasa viață reală și necruțătoare din jur. Și astfel, icoana de care ne-am ocupat apare ca o ilustrare a chipului de a privi lumea al vremii și a felului în care era concepută menirea voievodului, pe deplin corespunzătoare celor ce se desprind din întreaga politică a lui Neagoe, ca și din paginile *Învățăturilor*, a căror paternitate — atîta vreme contestată — îi este azi din nou atribuită. Căci cum parțial s-a putut desprinde chiar din cercetarea de față și cum vom arăta cu alt prilej — ctitorul mănăstirii Argeșului a încercat în permanență să îmbine calitatea de cărturar (în forma teologică specifică vremii) cu cea de participant la o cruciadă de eliberare a Peninsulei Balcanice de sub jugul otoman, cruciadă îndelung visată și pregătită, rămasă însă — din motive străine de voința voievodului român — pentru totdeauna la stadiul de dorință neîmplinită.

[45] Este de remarcat că tot la Ostrov au fost găsite şi icoanele de la Neagoe aflate azi la Bucureşti, în colecţia Muzeului de artă al Republicii Socialiste România. Se poate deci presupune că toate icoanele de la Neagoe aflate acolo provin de la mănăstirea Argeşului, aducerea lor la Ostrov fiind probabil determinată de urmările incendiului din 2 decembrie 1867. În mica arhivă de la Ostrov n-am găsit nici o informaţie în privinţa aducerii acolo a vreunor icoane.

[46] Bună reproducere la N. Iorga, *Les arts mineurs en Roumanie*, vol. I, Bucureşti, 1934, cap. I, « *Icônes* », pl. I.

[47] O inscripţie slavonă, abia descifrabilă, situată deasupra capului personajului, dă numele împăratului *Diocletian*, ceea ce înseamnă că sfîntul respectiv a fost martirizat în cursul marii persecuţii iniţiate de acest împărat. Cum însă în această persecuţie au fost martirizaţi mai mulţi dintre sfinţii militari, nu putem afla pe această cale numele martirului reprezentat în icoană.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DESPRE SPAȚIUL FUNERAR ÎN ARHITECTURA MOLDOVENEASCĂ

de DUMITRU NASTASE

Înhumarea în interiorul bisericilor constituia în evul mediu creștin un privilegiu rezervat reprezentanților de frunte ai ierarhiei feudale — laice și religioase. Bisericile erau deci, în mod obișnuit, nu numai lăcașuri de cult, ci și necropole. O asemenea funcție au avut și multe dintre monumentele vechii arhitecturi religioase din țările române, începînd cu ctitoriile primilor voievozi de sine stătători : bisericile Sf. Nicolae de la Argeș a lui Basarab I (în jur de 1352) și Sf. Nicolae de la Rădăuți a lui Bogdan I (1359—1365). Cum bisericile românești sînt, în general, de dimensiuni mici sau medii, una din problemele care s-au pus atît constructorilor moldoveni, cît și celor munteni a fost, în cazurile în care ele urmau să servească și drept loc de înhumare, aceea a constituirii unor spații cu specială destinație funerară, ferite de circulația obișnuită a credincioșilor și oficianților cultului și care, totodată, să nu micșoreze spațiul destinat acestora. Soluțiile date în cele două țări surori au avut uneori apropieri, dar au sfîrșit prin a se diferenția net, ele decurgînd din principii constructive diferite. Atît în Moldova, cît și în Țara Românească ele au afectat însă adesea nu numai planul și compoziția spațială, ci și masele edificiilor de cult, modificările introduse de ele în aceste elemente arhitectonice-cheie fiind însușite ulterior și devenind trăsături stilistice proprii arhitecturii religioase din cele două țări române.

Comunicarea de față își propune să urmărească soluțiile date succesiv de arhitectura moldovenească religioasă problemei *spațiului funerar*, de la origini și pînă în a doua jumătate a veacului al XVI-lea, adică de-a lungul perioadei în care aceste soluții aduc anumite modificări tipice înfățișării exterioare și interioare a monumentelor care le adoptă, și să stabilească în ce măsură modificările aduse afectează însăși evoluția stilului arhitectonic denumit « moldovenesc ».

Cea mai veche biserică de piatră din Moldova este și cea mai veche necropolă moldovenească pe care o cunoaștem. Ridicată, după toate indiciile, de Bogdan I, biserica Sf. Nicolae din Rădăuți constituia o afirmare a situației de suveran de sine stătător a ctitorului și trebuia, totodată, să servească drept loc de îngropăciune voievodului și urmașilor săi.

Ctitoria lui Bogdan I (fig. 1) este o basilică romanică cu trei nave, adaptată cerințelor cultului ortodox printr-un perete transversal, care o împarte în pronaos și naos[1]. Mult mai joase și de două ori mai înguste decît nava centrală, colateralele sînt boltite cu o succesiune de scurți semicilindri transversali, ușor frînți, în așa fel încît, văzute din nava centrală ele apar ca niște foarte adînci nișe (fig. 1 a). Mormintele voievozilor din primul veac de existență a statului moldovenesc și-au găsit locul în colateralele naosului, așezate la șir, sub lespezile cu care le-a împodobit Ștefan cel Mare între 1479 și 1481.

Dacă lăsăm la o parte perioadele tîrzii, în care tradiția se pierduse, în bisericile moldovenești mormintele din naos sînt cu totul excepționale. Faptul că la Rădăuți, singura

[1] Pridvorul, care alungește clădirea spre apus, este un adaos din 1559, datorat lui Alexandru Lăpușneanu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

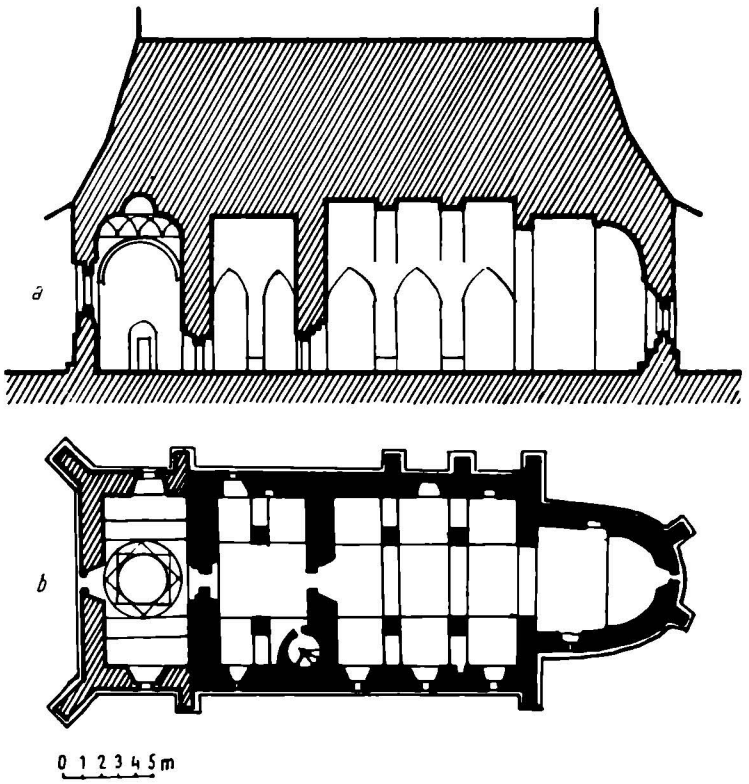


Fig. 1. — Biserica Sf. Nicolae din Rădăuți: a, secțiune longitudinală; b, plan (după Gr. Ionescu.) (Desenele acestui articol au fost executate de Costin Oardi).

biserică din Moldova cu mai multe nave, ele se găsesc în colateralele naosului ne arată că avem aici de-a face cu o încercare de adaptare a diviziunilor interiorului la programul unei necropole, drept naos propriu-zis fiind socotită numai nava centrală a încăperii, iar colateralele căpătînd funcția de spațiu funerar.

Conform tezei formulate de G. Balș și adoptate — cu puține excepții — de istoriografia arhitecturii moldovenești, tipul longitudinal de biserică, fără abside laterale și fără turlă, din epoca lui Ștefan cel Mare își are originea în biserica din Rădăuți. După Balș, el a fost obținut, în esență, prin suprimarea colateralelor acesteia din urmă și înlocuirea lor cu succesiuni de mari nișe, formate din pilaștri legați prin arcuri, alipiți pereților laterali ai celor două încăperi rituale, pronaosul și naosul (fig. 2).

Cercetînd prima în ordine cronologică dintre bisericile de acest tip, și anume aceea ridicată — înainte de 1481 — de hatmanul Șendrea la curțile sale din Dolhești Mari, constatăm că mormintele ctitorului și ale familiei sale sînt plasate tocmai în aceste nișe, așa cum cele din Rădăuți erau în colaterale, cu deosebirea că, naosul avînd la Dolhești un spațiu unic, destinat cultului, ele sînt aici în pronaos (fig. 2 b). Această constatare ne face să conchidem că, trăgînd toate consecințele din diferențierea de funcții creată la Rădăuți prin utilizarea colateralelor drept loc de înhumare, meșteri locali, formați între timp, asociază la Dolhești, cu deplină siguranță, funcția constructivă a nișelor laterale cu aceea funerară.

Constatarea similitudinii dintre rolul colateralelor de la Rădăuți și acela al marilor nișe de la Dolhești, în cadrul unui program comun — acela de necropolă —, confirmă teza lui G. Balș asupra filiației dintre cele două biserici și, implicit, asupra originii acestui tip de nișă, a cărui evoluție ulterioară vom avea prilejul s-o urmărim în expunerea noastră.

Înainte de sfîrșitul veacului al XV-lea își face apariția în arhitectura moldovenească un tip de edificiu religios întrutotul deosebit de cel de la Rădăuți și anume tipul triconc, de obîrșie balcanică, exemplificat pentru prima oară în Moldova de biserica Sf. Treime, înălțată la Siret, probabil în timpul domniei lui Petru I Mușat (1374—1391/92).

Această bisericuță, cu planul ei foarte simplu, format dintr-un naos trilobat și un pronaos dreptunghiular, nu denotă nici un fel de preocupare specială pentru problema pe care o urmărim, mormintele tîrzii de sub pardoseala pronaosului ei indicînd doar faptul că, în afara soluțiilor speciale, această încăpere constituie un loc tradițional de înhumare, socotit ca atare de-a lungul întregii evoluții a arhitecturii moldovenești. La fel stau lucrurile cu primele biserici de tip triconc, păstrate întregi, ce-i urmează în ordine cronologică, și anume ctitoriile lui Ștefan cel Mare de la Pătrăuți (1487), Voroneț și Sf. Ilie de lîngă Suceava (ambele din 1488).

Apogeul dezvoltării sale, triconcul moldovenesc îl atinge — depășindu-l chiar — în cadrul unui grup de biserici ridicate de meșterii lui Ștefan cel Mare între 1490 și 1497 și caracterizate prin unele particularități asupra cărora trebuie să ne oprim. Acestea sînt: Sf. Ioan din Vaslui (1490), Precista din Bacău (1490, terminată la 1 ianuarie 1491),

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Sf. Nicolae din Iași (1491 – 1492), Sf. Gheorghe din Hîrlău (1492), Sf. Nicolae din Dorohoi (1495), Sf. Nicolae-Popăuți din Botoșani (1496) și biserica mănăstirii Tazlău (1496 – 1497). În afara ultimei, ele se află în orașe, iar primele patru erau biserici de curte domnească.

Aceste biserici, alcătuite în chipul obișnuit, din pronaos și naos, sînt de mai mari dimensiuni decît predecesoarele lor amintite mai sus și, spre deosebire de acestea, au — cu excepția Hîrlăului — pronaosul mai larg decît naosul, zidurile laterale ale încăperii lărgite formînd, la exterior, rezalite (fig. 3).

Care este cauza acestei modificări intervenite în planul triconcului moldovenesc, modificare ce antrenează unele schimbări de ordin constructiv și dă o înfățișare tipică monumentelor care o adoptă?

După părerea lui G. Balș — părere ce n-a ridicat pînă acum nici o obiecție —, în arhitectura moldovenească supralărgirea pronaosului ar fi o caracteristică a bisericilor orășenești, apariția ei fiind determinată de nevoia de a mări spațiul lăcașurilor destinate populației tîrgurilor.

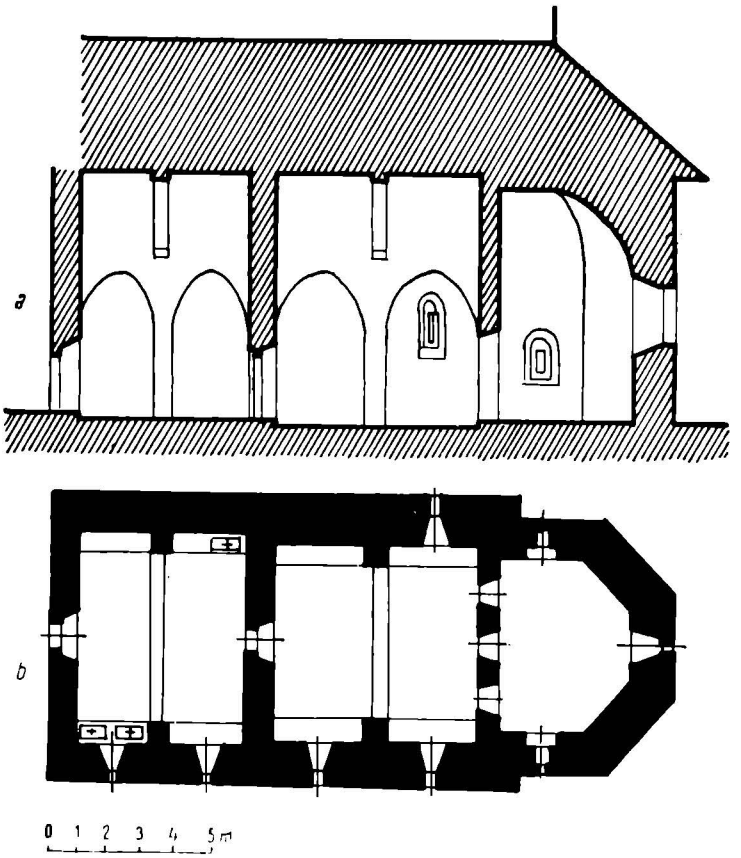


Fig. 2. — Biserica din Dolhești Mari: a, secțiune longitudinală; b, plan (după G. Balș, cu modificări).

După cum am spus însă mai sus, Tazlăul este o biserică mănăstirească, care nu are nimic de-a face cu orașele, iar pe de altă parte, biserica Sf. Gheorghe din tîrgul Hîrlău -sub raport stilistic cea mai valoroasă a grupului nu are pronaosul supralărgit.

Mărirea pronaosului este un fenomen de ordin general, care afectează între 1490 și 1497 *toate* tipurile de biserici moldovenești, indiferent de dimensiunile, de locul și de destinația lor; lăcașuri mănăstirești de proporții reduse, ca cele de la Borzești (1493 —1494) și Războieni (1496), de pildă, au pronaosuri tot atît de încăpătoare ca cele ale bisericilor pe care le analizăm, fără însă să apeleze la soluția supralărgirii.

Sîntem, așadar, obligați să acceptăm că numai nevoia de a mări pronaosul pentru ca el să poată primi un număr mai mare de credincioși nu explică supralărgirea sa și că aceasta nu se leagă în mod obligatoriu de populația orășenească. Ca atare explicația fenomenului trebuie căutată în altă parte.

Măsurînd spațiul cîștigat prin supralărgire, constatăm că acesta variază între circa 50 și 75 cm de fiecare parte a pronaosului, dimensiuni în care se încadrează și lățimile obișnuite ale lespezilor de mormînt moldovenești, dreptunghiulare sau ușor trapezoidale.

În anul 1494, în biserica Precista, pe care o ridicase de curînd în cuprinsul curților sale din Bacău, Alexandru, fiul lui Ștefan cel Mare, a așezat o asemenea lespede pe mormîntul unui personaj al cărui nume, din păcate, s-a șters. Faptul că această lespede, ca și mormîntul pe care-l marca, se găsea de-a lungul peretelui sudic al pronaosului, în porțiunea supralărgită (vezi fig. 3), permite ipoteza că prin dezvoltarea în lărgime a pronaosului meșterii lui Ștefan cel Mare au urmărit să creeze un spațiu « suplimentar », cu specială destinație funerară. O soluție asemănătoare, însă mult mai amplu concepută, pentru a corespunde programului unei fastuoase necropole domnești, este, de altfel, dată cu puțin mai tîrziu aceleiași probleme de meșterii care zidesc pentru Neagoe Basarab vestita bise-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

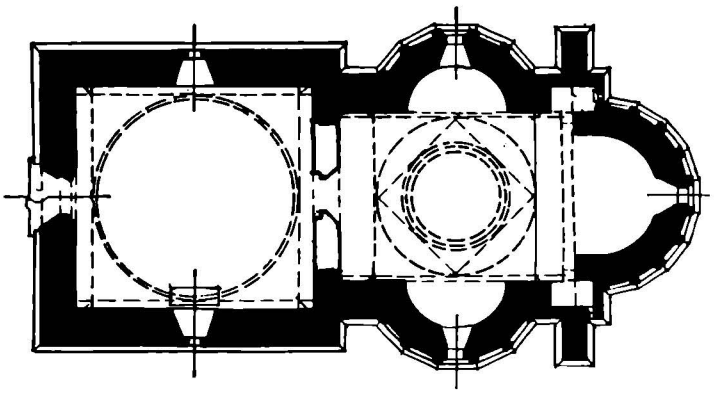


Fig. 3. — Biserica Precista din Bacău. Plan (după G. Balș, cu completări).

rică a mănăstirii Argeșului, soluție pe care o preiau și alte biserici muntenești.

Ultima ctitorie cu pronaos supralărgit a lui Ștefan cel Mare este biserica mănăstirii Tazlău, a cărei construcție începe în 1496 și se termină în anul următor. În același an 1497 se înalță în incinta mănăstirii Neamț o biserică de tip triconc ce introduce o serie de importante inovații. Printre acestea se numără și apariția unei noi încăperi, cu specială destinație funerară, intercalate între pronaos și naos. Avem, așadar, aici de-a face cu o nouă soluție dată problemei pe care o urmărim, o dată cu adoptarea căreia vechea soluție este abandonată. Înainte de a ne ocupa de apariția camerei mormintelor în arhitectura moldovenească, pentru a verifica explicația dată supralărgirii, este necesar însă să arătăm de ce biserica Sf. Gheorghe din Hîrlău, cea mai importantă dintre bisericile de curte domnească, clădită în 1492 și strîns înrudită prin toate celelalte trăsături ale ei cu bisericile cu pronaos supralărgit, nu prezintă această caracteristică.

La Hîrlău, pronaosul este luminat de patru mari ferestre, așezate simetric, cîte două de fiecare perete lateral, în cuprinsul unor înalte nișe interioare, în arc frînt (fig. 4). Fiecare din aceste nișe creează, de astă dată numai în dreptul ferestrelor, cîte un spațiu pe măsura unei pietre de mormînt (fig. 4 b), supralărgirea devenind astfel inutilă.

În pronaosul de la Hîrlău au fost dezgropate, nu demult, cavouri boltite din cărămidă, dar nișele încăperii nu conțin azi nici o piatră de mormînt. Rolul lor funerar nu poate fi însă pus la îndoială: el este atestat de lăcașurile din veacul al XVI-lea al căror pronaos *copiază* pe cel de la Hîrlău — cum ar fi biserica mănăstirii Moldovița sau Sf. Dumitru din Suceava — și care generalizează acest rol, nișele ferestrelor lor adăpostind încă pietrele de mormînt pentru care au fost destinate (fig. 5).

Funcția funerară a nișelor pronaosului nu este o noutate: înainte de Hîrlău, am întîlnit-o la Dolhești Mari (vezi fig. 2) și legătura dintre cele două cazuri se stabilește firesc. Ctitoria hatmanului Șendrea era însă un edificiu de tip longitudinal, cu origini occidentale, și preluarea acestui element de către o biserică de tip triconc cu origini balcanice evidențiază capacitatea de sinteză a arhitecturii moldovenești, înscriind o nouă etapă într-un proces evolutiv ale cărui începuturi le-am aflat la Rădăuți.

Înălțată în 1497, biserica mănăstirii Neamț este un edificiu religios original și complex, care îmbină elemente de plan de proveniențe diferite, grupîndu-le pe axul longitudinal, într-o succesiune de patru încăperi distincte: naosul (cu altarul), o cameră specială a mormintelor, pronaosul și pridvorul (fig. 6). După cum s-a remarcat de mult, primele două încăperi sînt rezultatul remanierii triconcului de la Hîrlău, în vreme ce pronaosul reia pe acela al tipului autohton de biserică lipsită de turlă și abside laterale de la Borzești și Războieni.

Cum un asemenea plan de edificiu religios nu-și are precedent în nici una din bisericile moldovenești păstrate întregi, să vedem care ar putea fi originea lui, care este concepția arhitectonică ce l-a generat[2].

Alungirea *ad libitum* a planului prin juxtapunerea unor încăperi provenind de la tipuri diferite de clădiri mărturisește o concepție arhitectonică cu totul străină tradițiilor bizantine, ba chiar contrarie acestora. Pe de altă parte, desfășurarea în lungime a planului

[2] Explicația ce urmează, schițată aici sumar, în legătură doar cu camera mormintelor, va fi reluată, cu o argumentație mai amănunțită, în cadrul general al unei lucrări privind rolul arhitecturii laice monumentale din timpul lui Ștefan cel Mare în formarea stilului moldovenesc.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

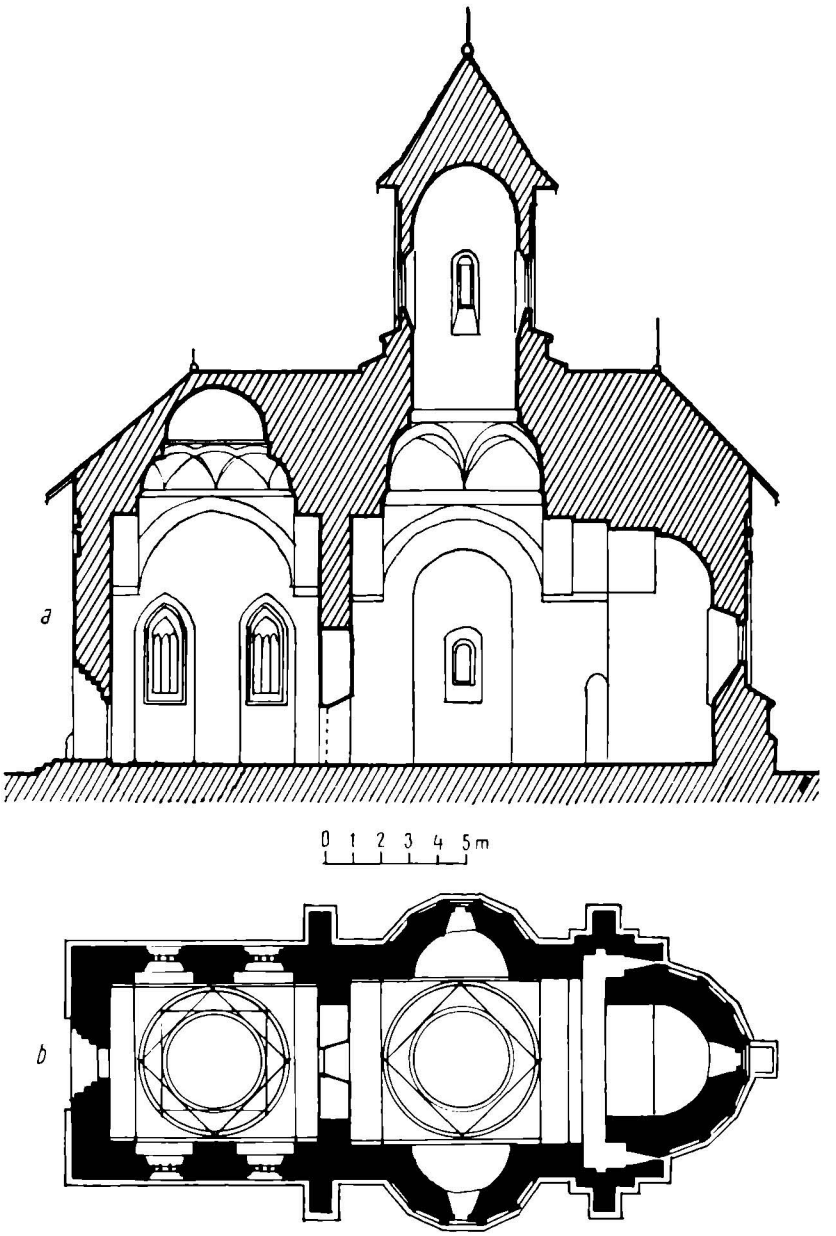


Fig. 4. Biserica Sf. Gheorghe din Hîrlău: a, secțiune longitudinală; b, plan (după G. Balș).

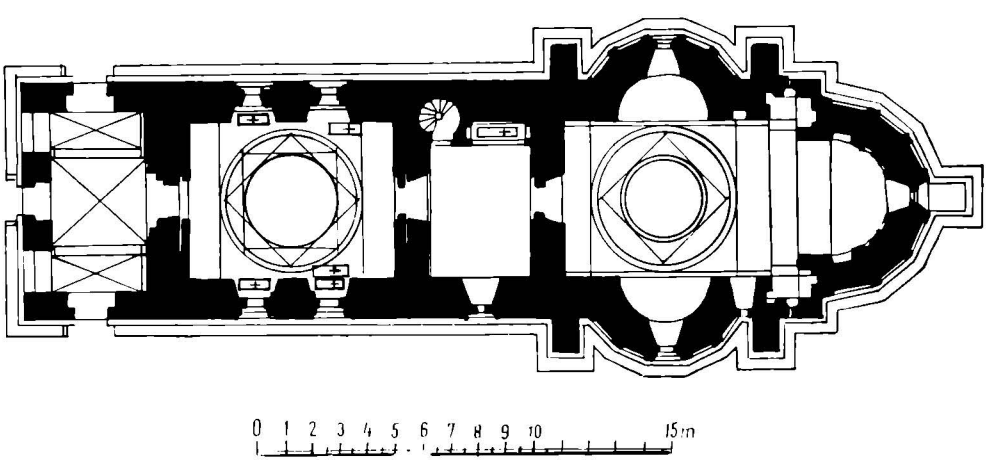


Fig. 5. — Biserica mănăstirii Moldovița (1532). Plan (după G. Balș).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

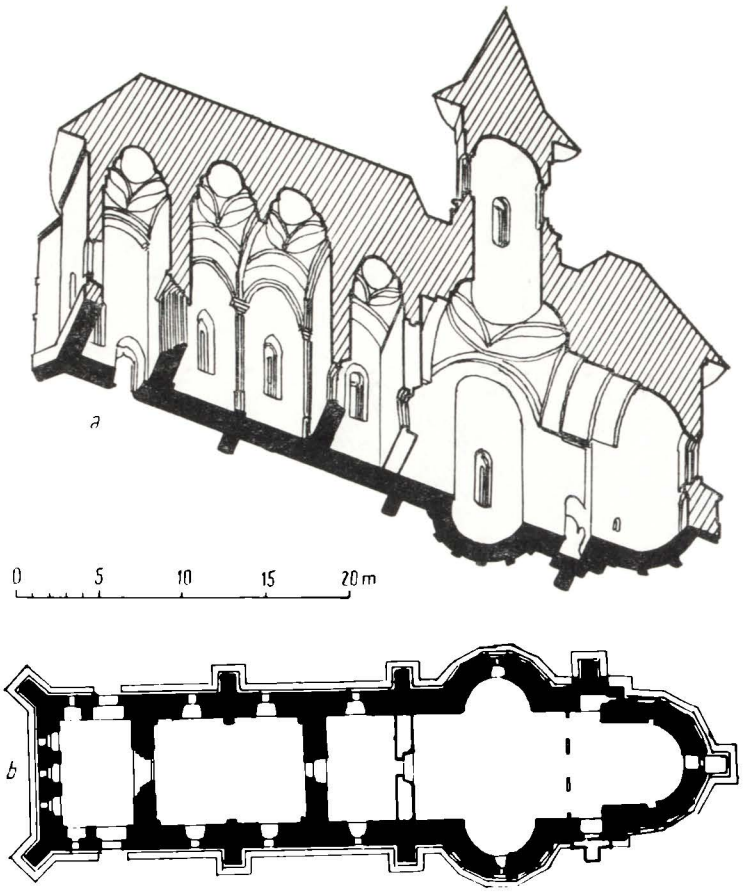


Fig. 6. Biserica mănăstirii Neamț (1497): a, secțiune longitudinală perspectivă; b, plan (după Gr. Ionescu, cu modificări).

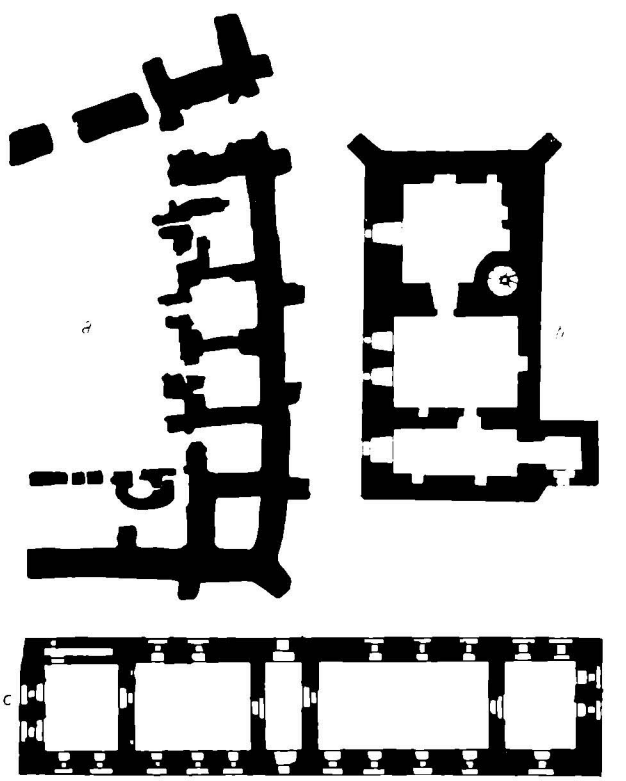


Fig. 7. Planuri de clădiri laice monumentale moldovenești: a, Cetatea Neamț, detaliul laturii de est (după Gr. Ionescu); b, casa domnească de la mănăstirea Probota (1530). Planul parterului (după Gr. Ionescu); c, casa domnească de la mănăstirea Cetățuia (după G. Balș).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de la Neamț se deosebește fundamental și de aceea a arhitecturii gotice religioase: în vreme ce în bisericile gotice spațiul este sau unic, sau împărțit longitudinal în nave, dominanta sa constituind-o orientarea în adîncime, la Neamț avem de-a face cu un spațiu multiplu, obținut prin adiționare și ale cărui tendințe verticale sînt reluate ritmic din încăpere în încăpere (fig. 6 a).

Dar dacă această concepție spațială și planimetrică diferă total de aceea a arhitecturii gotice religioase, ea este în schimb în deplin acord cu cea gotică laică, ce procedează prin juxtapuneri și îmbinări de corpuri și încăperi diferite, fără nici o preocupare pentru simetrie sau pentru centrarea ansamblului spațial.

După cum se știe, strălucitul șir al bisericilor lui Ștefan cel Mare a fost precedat de o susținută și vastă campanie de construcții militare și civile, din care, din păcate, nu se mai păstrează decît puține resturi în ruine. Nu încape însă nici o îndoială că arhitectura laică monumentală moldovenească aplica aceleași principii ca și cea apuseană, principii pe care le-a menținut și mai tîrziu, în veacurile al XVI-lea și al XVII-lea. Dictată de programul incintelor fortificate — cetăți și mănăstiri, cu clădiri în general adosate zidurilor de apărare (fig. 7 a) —, desfășurarea pe o singură direcție a planului și prelungirea lui prin adaosuri va fi intrat îndeosebi în vederile constructorilor medievali moldoveni (fig. 7). De aici libertatea pe care și-o iau acești constructori de a îmbina — prin adiționarea caracteristică organizării spațiului și planimetriei clădirilor laice — forme arhitectonice aparținînd repertoriului religios autohton, pentru a crea un nou tip de biserică moldovenească, triconcul dezvoltat din incinta mănăstirii Neamț.

Crearea camerei mormintelor rezolvă definitiv problema spațiului funerar în arhitectura moldovenească. Planul de la Neamț este preluat de toate bisericile mănăstirești importante din veacul al XVI-lea, în frunte cu necropolele domnești, din care citățm Probota, Slatina și Sucevița. Vechile nișe nu sînt părăsite, ele însă nu mai reprezintă decît o soluție secundară și, începînd de la biserica mănăstirii Bistrița (1554), le vedem integrîndu-se camerei mormintelor (fig. 8). Arcosoliile sau chivoturile în care sînt uneori adăpostite lespezile vin și ele doar să completeze soluția principală, căci după sugestiva expresie a lui G. Balș, în veacul al XVI-lea « întreaga încăpere devine chivot ».

*

Stabilirea etapelor pe care le-a străbătut soluționarea problemei spațiului funerar în arhitectura moldovenească ne permite:

— Să găsim o confirmare explicațiilor date pînă azi saltului calitativ de la faza de *împrumut* și *adaptare* a unui tip *străin* — cel basilical de la Rădăuți — la faza de *creație* a unuia din tipurile *autohtone* specifice arhitecturii religioase a epocii lui Ștefan cel Mare, și anume tipul longitudinal simplu, exemplificat de bisericile de la Dolhești Mari (*ante* 1481), Bălinești (cca. 1492—1493) și Volovăț (1500—1502)[3].

— Să distingem în evoluția procesului urmărit două faze: 1) o fază « experimentală », de căutări, care se încheie în 1497 și căreia îi corespund mai multe soluții succesive, fiecare soluție fiind fie abandonată pentru alta socotită mai satisfăcătoare (colateralele de la Rădăuți, supralărgirea pronaosului), fie remaniată și transferată de la un tip de edificiu religios la altul (nișele la Dolhești și Hîrlău); 2) o fază de fixare la o singură soluție — camera mormintelor — diferită de toate cele anterioare, reluată însă constant și invariabil ca soluție majoră, cu caracter de permanență, începînd din 1497 și pînă pe la mijlocul veacului al XVII-lea, cînd dispare o dată cu declinul arhitecturii moldovenești.

[3] Problema necropolelor domnești și boierești de tip longitudinal și a rolului lor in constituirea stilului moldovenesc a făcut obiectul unor cercetări, efectuate de Sorin Ulea cu mai mulți ani în urmă, cercetări care l-au dus — ca și în studiile de pictură — la rezultate proprii în privința stabilirii unui concept de gîndire arhitectonică moldovenească. Consemnate sumar, în termeni generali, în introducerea la cataloagele expoziției de artă veche românească prezentate în Occident în 1965—1966, aceste rezultate, desfășurate în detaliu în lucrări speciale, în curs de realizare, ne-au fost în parte comunicate cu amabilitate de autor, pentru a constitui, în anumite cazuri, suporturi sau puncte de plecare pentru cercetări proprii. Ne folosim de acest prilej pentru a-i mulțumi.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

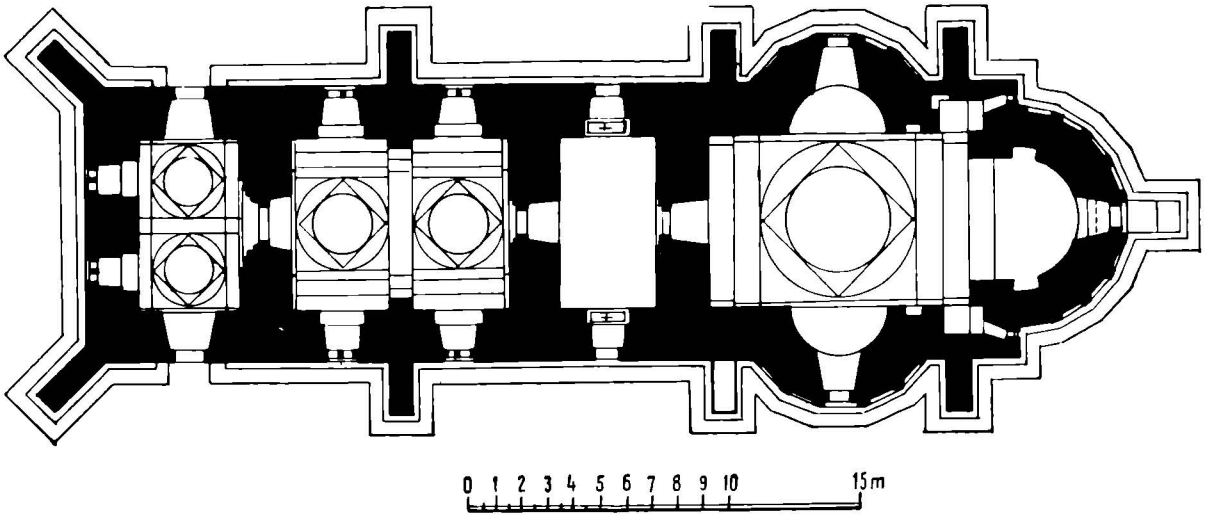


Fig. 8. — Biserica mănăstirii Bistrița (1554). Plan (după Gh. Balș).

— Constatînd că, *începînd de la Neamț*, căutările încetează, vechile soluții fiind abandonate sau dînd pasul celei noi, să deducem că apariția camerei mormintelor a avut loc efectiv la Neamț, în 1497 și nu mai înainte, căci existența ei în cursul fazei anterioare — la Moldovița Veche (începutul sec. al XV-lea) și la Putna (1466–1469), așa cum s-a presupus, sau oriunde aiurea — ar fi făcut inutile « experimentele » și variațiile relevate mai sus.

— Să surprindem intervenția unui factor nou, cu rol hotărîtor în soluționarea definitivă a problemei speciale cercetate aici și, totodată, în adoptarea planului multiplu de către bisericile moldovenești: arhitectura laică moldovenească.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PICTURA DIN INTERIORUL BISERICII CREȚULESCU DIN BUCUREȘTI*

de CORNELIA PILLAT

În secolul al XVII-lea, dorința de afirmare și de integrare a istoriei și culturii țărilor noastre în ansamblul desfășurării vieții europene era stimulată de pătrunderea și înțelegerea din ce în ce mai largă a culturii umaniste a Renașterii, care răspundea atunci aspirațiilor evoluției noastre istorice. În Țara Românească, pulsațiile din ce în ce mai vădite ale acestor năzuințe au dat artei o nouă înflorire. Monumentele civile și religioase ridicate în București către sfîrșitul veacului al XVII-lea și începutul celui următor reflectau strălucirea artistică a unei perioade care își făurise — din îmbinarea elementelor tradiționale cu cîteva elemente selectate atît din arta Renașterii și a barocului apusean, cît și din aceea a Orientului — un stil specific, denumit stilul brîncovenesc. Din păcate, prea puține urme s-au mai păstrat astăzi din ceea ce contemporanii recunoșteau că alcătuia podoaba artistică a orașului. Biserica Crețulescu[1], construită în 1722, deci opt ani după moartea lui Constantin Brîncoveanu, era unul din monumentele care mai prelungeau atunci acele vremi de rodnică frămîntare artistică, ea oferind totodată exemplul unei maturități creatoare, a cărei valoare rămîne nedezmințită și în zilele noastre.

* Pentru documentarea iconografică și ilustrarea articolului s-au folosit clișeele făcute între 1935 și 1936 de Comisia monumentelor istorice, păstrate la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, și fotografiile puse la dispoziție de arhiva fotografică a Direcției monumentelor istorice. Restul fotografiilor au fost făcute de N. Ionescu, fotograful Institutului de istoria artei. Tuturor le mulțumim pe această cale.

[1] Iordache Crețulescu se căsătorise cu domnița Safta, fiica lui Constantin Brîncoveanu, încă din anul 1700 (Șt. D. Grecianu, *Viața lui Constantin Vodă Brîncoveanu, de Radu vel logofăt Grecianu*, București, 1906, p. 97—98). El a terminat de ridicat biserica lui de la marginea de nord a Bucureștiului de atunci abia la 30 septembrie 1722, în timpul domniei lui Nicolae Mavrocordat, după cum arată pisania săpată în piatră ce se găsește deasupra ușii de intrare în biserică. Despre biserica Crețulescu din București cu hramul « Adormirea Maicii Domnului » și « Sfinții Arhangheli » vezi: Arh. st. Buc., *Condica brîncovenească*, ms. 705, f. 337—338; Hrisov din 1702 (7210) iulie 4, București, dat de Constantin Brîncoveanu, pentru a întări loc de casă în București lui Ghiorghie Castriotul vtori postelnic în « mahalaua ce se zice a popii Stoicăi din vale, care loc merge alăturea cu podul cel mare unde iaste drumul Tîrgoviștii, însă în lungu den ulicioara care iaste din casa Ghinii vătaf, alăturea cu podul în sus pînă la biserica Crețuleștilor . . . » (document comunicat de Paul Cernovodeanu, cercetător principal la Institutul de istorie). Din acest act se vede că, pe locul pe care și-a ridicat Iordache Crețulescu noua biserică, se afla o veche bisericuță a Crețuleștilor. Gr. Musceleanu, *Monastirile românești administrate de țară*, în *Calendarul antic pe anul 1862*, p. 39. Ionescu-Gion, *Istoria Bucureșcilor*, București, 1899, p. 183, 184, 305, 342 și 489. M. Dumitrescu, *Biserica Crețulescu*, în *Consolatorul*, an. III (1900—1901), p. 8. *Istoricul a 40 de biserici din România*, vol. II, București, 1902, p. 108—114. N. Iorga, *Despre Cantacuzini*, București, 1902, p. 370—374 (portretul moral al lui Iordache Crețulescu). Petre Gîrboviceanu, *Șapte biserici cu averea lor proprie*, București, 1904, p. 199—222. N. Iorga, *Inscripții din bisericile României*, vol. I/1905, p. 295, vol. II/1908, p. 360. G. D. Florescu, *Din vechiul București*, București, 1935, p. 130 și 138. Em. Kretzulescu, *Memoriu asupra așezămintelor bisericii Kretzulescu*, ed. a 2-a, București, 1938, p. 249. C. Bobulescu, *Lăutari și hore în pictura bisericilor noastre*, București, 1940, p. 67. G. Potra, *Hanurile bucureștene*, București, 1943, p. 28—29. I. D. Ștefănescu, *Monumente de artă din București*, în *Glasul bisericii*, nr. 5, 1956, p. 255—257. Cornelia Pillat, *Pictura din pridvorul bisericii Kretzulescu din București*, în *S.C.I.A.*, 1957, nr. 3—4 p. 135—162. N. Stoicescu, *Repertoriu bibliografic al monumentelor feudale din București* (1961), p. 192. V. Brătulescu, *Biserica Crețulescu din București. Monument de arhitectură*, în *Glasul bisericii*, 1962 p. 727—729. Alexandru Elian, Constantin Bălan, Haralambie Chircă și Olimpia Diaconescu, *Inscripțiile medievale ale României. Orașul București*, Editura Academiei, 1965, p. 242—244.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Înfățișarea actuală a bisericii Creţulescu este aceea pe care o datorăm reușitei restaurări ştiinţifice a vechii Comisii a monumentelor istorice. Surprinzătoarea frumuseţe a construcţiei, caracterizată prin echilibrul dimensiunilor și prin eleganţa simplă a plasticii decorative, destinată să-i accentueze liniile zvelte și înalte, arată arta meșterilor constructori de a fi îmbinat fericit experienţe ale arhitecturii medievale românești[2]. Doar brîul care încinge faţadele și portalul de la intrare, împodobite cu delicate reliefuri florale, amintesc discret de ornamentica apuseană. Pictura grav degradată și pe alocuri complet ștearsă nu s-a bucurat de cercetarea necesară întregirii imaginii artistice a acestui pe cît de frumos, pe atît de revelator monument, pentru o vreme în care începuseră să se contureze — pe multe și esenţiale planuri — premisele trecerii către epoca modernă. Într-o frază lapidară, N. Iorga a încadrat monumentul într-o ambianţă valabilă mai ales pentru unul din aspectele specifice lumii sud-est europene, greceşti în primul rînd, ale vremii[3]: «Numai supt noua cîrmuire fanariotă — spune el — își zidește biserica familiei, împodobind-o și cu frumoase fresce în noul stil înrîurit de Veneţia, ginerele lui Brîncoveanu, Iordachi Creţulescu »[4]. Deși nu lipsită de temei, afirmaţia prea grăbită și neexplicată imediat a lui N. Iorga pare să rupă de trecut ctitoria lui Iordache Creţulescu, ea apărînd astfel sărăcită de semnificaţia precisă pe care o are în evoluţia artei muntenești. Căci biserica aceasta nu este — nici ca arhitectură, nici ca pictură — o apariţie nouă. Interesul ei stă tocmai în faptul că reflectă clar un moment specific culturii și artei muntenești de la începutul perioadei pe care o numim postbrîncovenească. A determina măsura și chipul în care pictura de la biserica Creţulescu oglindește acest moment este scopul comunicării de faţă.

★

Iordache Creţulescu nu moștenise temperamentul bunicului său, logofătul Radu Creţulescu, amestecat în luptele politice ale vremii, alături de Mareș Băjescu și de Cantacuzini. Moștenise, în schimb, de la el curtea și bisericuţa ridicată în anul 1669 în satul Creţuleşti[5] (azi Rebegești), al cărei ansamblu de pictură, repartizat tradiţional, reflecta — prin inovaţiile iconografice introduse în unele scene — ecourile artei apusene, de care se resimţise pe alocuri arta postbizantină sud-est europeană. Taciturn și cumpănit în reacţii și sobru în viaţa particulară, Iordache Creţulescu era trimis cu diferite misiuni la Constantinopol și asista, de pe al doilea plan, la viaţa politică și culturală dirijată la Curte de personalitatea eruditului stolnic Constantin Cantacuzino. Sprintena și eleganta arhitectură a bisericii ridicată de el la începutul domniei lui Nicolae Mavrocordat păstrează o pictură preţioasă prin problemele pe care le pune și care în același timp dezvăluie înţelegerea artistică a ctitorului.

Una din fotografiile tabloului ctitoricesc din pronaos, păstrată în arhiva Direcţiei monumentelor istorice, cuprinde și pisania ce se afla pictată în 1860 deasupra ușii de intrare, pe un rulou desfășurat între mîinile unui înger. Scrisă cu litere latine, ea preciza că « biserica, fondată în anul 1722, a fost restaurată în 1815 și între anii 1859—1860 »[6]. La această ultimă dată, arhitectul Lipizer dăduse o înfățișare neogotică faţadelor bisericii, iar pictorul Gh. Tattarescu fusese solicitat să acopere vechile fresce cu o nouă pictură.

[2] Grigore Ionescu, *Bucureşti. Oraşul și monumentele sale*, Bucureşti, 1956, p. 103—104.

[3] Manolis Chatzidarkis, *Contributions à l'étude de la peinture post-byzantine*, extras din *l'Hellénisme contemporain*, Atena mai, 1953. Idem, *Considérations sur la peinture post-byzantine en Grèce*, în *I-er Congrès International des études balkaniques et sud-est européennes, Sofia, 26 august — 1 septembrie 1966*, Sofia, 1966, p. 7—19.

[4] N. Iorga, *Istoria Bucureştilor*, Bucureşti, 1939, p. 128.

[5] Despre logofătul Radu Creţulescu și biserica din satul Creţuleşti (azi Rebegești), vezi: Radu Popescu, *Istoriile domnilor Țării Românești*, introducere și ediţie critică de Constantin Grecescu, Bucureşti, 1963, p. 129, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 154, 163 și 170; I. Tuducescu, *Din monumentele ridicate de familia Kretzulescu*, în *Literatura și arta română*, an. IX (1905), p. 436; I. C. Filitti, *Arhiva Gheorghe Gr. Cantacuzino*, Bucureşti, 1919, p. 216; Şt. D. Grecianu, *Notiță genealogică despre familia lui Kretzulescu-Bassaraba*. Acad. Rom., mss. A. 659 (4) 19; George Octav Lecca, *Familii boierești române. Istorie și genealogie*, Bucureşti, MDCCCXCIX, *Kretzulescu*, p. 30; Constantin C. Giurescu, *Istoria românilor*, vol. III, Bucureşti, 1924, p. 115; N. Iorga, *Istoria românilor*, vol. II, Bucureşti, 1938, p. 275; N. Ghica-Budești, *Biserica din Rebegești*, în *B.C.M.I.*, 1934, p. 126—132; Em. Cretzulescu, *Istoricul bisericii din Creţuleşti-Mănăstirea*, în *B.C.M.I.*, 1934, p. 190—191; Cornelia Pillat, *Tradiţie și inovaţie în arta Țării Românești din a doua jumătate a secolului al XVII-lea: biserica Creţulescu din satul Rebegești*, în *S.C.I.A.*, 1958, nr. 2, p. 51—72.

[6] Astăzi pisania are același cuprins, scris însă în litere cirilice. Pisania, ca și pictura îngerului, au fost refăcute cu ocazia restaurării din 1935.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Tabloul ctitoricesc, ce se desfășura pe peretele de apus al pronaosului la dreapta și la stînga ușii și pe pereții laterali, fusese de asemenea repictat în ulei de Tattarescu. La dreapta ușii, cele șapte portrete arătau pe Iordache Crețulescu vel vornic, Safta, soția lui, Constantin Brîncoveanu și Marica Doamna și Pîrvu și Vișa, părinții lui Iordache. Pe peretele de la sud erau pictați Radu Crețulescu vel logofăt și Dobromir Crețulescu vel ban al Craiovei, iar pe cel de la nord Stan Crețulescu vel logofăt și Dragomir Crețulescu vel vornic, toți patru moșii și strămoșii lui Iordache[7]. Pictura acestor portrete, mult înnegrită de fum, se mai distinge și astăzi. Restul tabloului ctitoricesc, care se afla la apus, în stînga ușii, este însă complet șters. El se poate reconstitui cu ajutorul fotografiilor păstrate în arhiva Direcției monumentelor istorice. Ele arată pe urmașii ctitorului[8] care au contribuit la repararea și înfrumusețarea bisericii în anul 1815[9], dată confirmată și de inscripția scrisă cu litere cirilice pe filactera ținută în mînă de primul dintre ei, marele ban Constantin[10].

În 1935 și 1936, lucrările Comisiei monumentelor istorice au redat bisericii forma ei inițială, dezvelind și frescele din 1722, fără să dezvelească și ansamblul tabloului ctitoricesc — distrus astăzi parțial —, ceea ce ar fi fost necesar pentru studierea exactă a picturii portretelor[11]. În pridvor, pe frescă, existența a două însemnări, una din 1758[12] și alta din 1802[13], demonstrează că între 1722 și 1860 nu se revenise asupra picturii originare a pridvorului, pictură de aceeași unitate stilistică cu aceea din interiorul bisericii, ale cărei resturi le studiem astăzi[14].

[7] N. Iorga, *Inscripții din bisericile României*, vol. II, București, 1908, p. 360.

[8] Aceștia sînt: Constantin Crețulescu vel ban, Istrate Crețulescu vel vornic, Ecaterina vorniceasa Știrbei, sora lui Istrate, Toma vel logofăt, Alexandru vel logofăt și Constantin vel paharnic. Numele urmașilor lui Iordache Crețulescu zugrăviți în această parte a tabloului ctitoricesc sînt citate și de Ionescu-Gion, *op. cit.*, p. 184; Marin Dumitrescu, *Istoricul a 40 de biserici din România*, vol. I, p. 108 — 114; N. Iorga, *Inscripții din bisericile României*, București, 1905, p. 293; V. Brătulescu, *op. cit.*, p. 727—728; N. Iorga și V. Brătulescu afirmă că portretele reprezentînd pe Alexandru vel logofăt și Constantin vel paharnic erau zugrăvite de două ori, ceea ce nu este confirmat nici de Ionescu-Gion, nici de Marin Dumitrescu și nici de fotografia din arhiva Direcției monumentelor istorice, după care s-a reconstituit tabloul ctitoricesc.

[9] Copii făcute și autentificate de Arhivele statului, purtînd nr. 548 din 4 iulie 1895, după dosarul Ministerului de Finanțe nr. 180/1839, păstrate în arhiva bisericii Crețulescu. Copiile reproduc documente din 1815, înregistrînd numele urmașilor lui Iordache Crețulescu, care la acea dată se ingrijeau de bunăstarea bisericii și ale căror portrete sînt zugrăvite după cum s-a arătat mai sus.

[10] In 1815, de o parte și de alta a ușii din pronaos s-au pictat două filactere ținute în mînă, una de Iordache Crețulescu, iar cealaltă de Constantin Crețulescu. Inscripțiile de pe filactere, scrise in litere cirilice, ce par a fi repictate in 1860, confirmă, prima, ridicarea și înfrumusețarea bisericii in anul 1722, iar a doua înfrumusețarea din 1815. Lectura inscripțiilor a fost controlată de Constantin Bălan, cercetător principal la Institutul de istorie.

[11] Pare ciudat ca la zugrăvirea din 1722 a tabloului ctitoricesc, portretele înaintașilor lui Iordache Crețulescu să fi fost pictate lateral, pe pereții de la nord și de la sud ai pronaosului, iar suprafața de apus de la stînga ușii să fi rămas nezugrăvită. Ar fi posibil ca în această parte să fi existat o altă zugrăveală, poate alte portrete, pe care urmașii din 1815 să le fi șters, pentru a pune să se picteze portretele lor. Astăzi picturile din anul 1815, precum și cele din 1860, fiind înlăturate, se distinge vag conturul unei figuri ce pare a păstra stilul portretelor vechii picturi executate în 1722.

[12] Nicolae Stoicescu, *op. cit.*, p. 192.

[13] Cornelia Pillat, *Pictura din pridvorul bisericii Crețulescu din București*, în S.C.I.A., 1957, nr. 3—4, p. 136, fig. 1, nota 1.

[14] Nu se va descrie pictura turlei de pe naos, făcută în intregime în zilele noastre. Pe calotă s-a reprezentat Iisus Pantocrator, iar pe tambur liturghia ingerească.

Din cît s-a putut descifra din fresca foarte deteriorată și în unele locuri complet distrusă, programul iconografic s-a putut reconstitui, parțial, astfel:

Altar. Pe semicalotă: *Maica domnului cu Iisus pe genunchi între cei doi arhangheli.* Primul registru de sus, de la nord la sud: *Iisus stînd la masă de vorbă cu apostolii*, apoi scene cu legenda vieții Maicii Domnului: *Ofrandele respinse, Rugăciunea Anei și a lui Ioachim, Ioachim și Ana stînd la masă, Maria prezentată mai marilor dintre preoți, Ioachim și Ana aducînd ofrande marilor preoți*, apoi scena *Cortul mărturiei* și o alta, reprezentînd pe *Iisus stînd la masă și vorbind cărturarilor și fariseilor.* Pe arcul lat din jurul semicalotei: la nord *Nașterea Fecioarei*, iar la sud *Prezentarea Fecioarei la templu*; între aceste două scene, bustul lui Iisus în medalion (pictură foarte ștearsă). Al doilea registru: la nord *Arhanghelul Gavril*, la sud *Fecioara Maria*, în mijloc *Impărtășania apostolilor* (frescă aproape ștearsă). Primul registru de jos: *Sfinții părinți ai bisericii.* Arcul triumfal de la sud la nord: *Cina de la Mamvri, Iisus copil predicînd în templu, Înălțarea la cer* și *Necredința lui Toma.* În proscomidie: *Viziunea sf. Petru din Alexandria* și *Pietà.* În diaconicon pictura este distrusă.

Naos. Pe pandantivi: *Sfinții evangheliști.* Pe semicalota absidei nordice: *Coborîrea la iad.* Pe semicalota absidei sudice: *A doua venire a lui Iisus* (scenele sînt abia descifrabile). Primul registru, de la sud, minunile: *Îndrăcitul, Slăbănogul, Paraliticul din Capernaum*, apoi o scenă cu pictura foarte ștearsă și indescifrabilă. Primul registru al absidei nordice: *Drumul crucii, Pironirea pe cruce, Coborîrea de pe cruce, Punerea în mormînt.* Al doilea registru al absidelor, de la sud la nord: *Închinarea magilor, Prezentarea la templu* și *Botezul* (scene cu pictura aproape com-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Programul iconografic păstrează în esență tematica tradițională, amplificată însă într-o măsură destul de modestă cu unele noi reprezentări și scene, a căror prezență se explică pe de o parte, prin dorința de a da o interpretare ilustrativă mai bogată vechilor narațiuni, iar pe de alta prin pătrunderea pe diferite căi a unor imagini aparținînd repertoriului iconografic apusean.

Absidele sînt împărțite în trei registre înalte, cel inferior fiind rezervat în altar sfinților părinți ai bisericii, în naos sființilor militari, iar în pronaos sființilor pustnici. Celelalte două registre ale absidelor sînt împărțite în scene mari, delimitate între ele prin benzi de culoare deschisă. Suprafața bolții în leagăn dinspre apus a naosului a fost însă fragmentată în scene de mici dimensiuni, împărțire dictată de amplificarea ciclului patimilor. S-a îmbinat astfel armonios desfășurarea monumentală a unora dintre scene cu fragmentarea unora dintre suprafețe în scene mici, suprapuse, asemănătoare icoanelor. Fîșii înguste de somptuoase motive decorative — formate din frunze de acant — sînt distribuite cu economie, subliniind unele din scenele principale, ca *Răstignirea*, de pildă, sau o parte din ciclul *Patimilor*. Medalioane cu chipuri de sfinți, printre care se împletesc vrejuri cu flori, frunze și fructe, ornamentează intradosul arcurilor sau separă primele două registre ale absidelor. Ornamentica rămîne discretă, încadrînd cu eleganță reprezentările.

Pe semicalota altarului este figurată imaginea clasică a Maicii Domnului cu Iisus pe genunchi între cei doi arhangheli, iar în registrul inferior s-au păstrat urme din *Impărtășania apostolilor*. Hemiciclul altarului mai cuprinde ilustrarea vieții Maicii Domnului și *Cortul mărturiei*[15]. În proscomidie se mai văd fragmente din *Viziunea Sf. Petru din Alexandria* și *Pietà*.

În naos, pe semicalota absidei sudice, se mai pot vedea urmele *Celei de-a doua veniri a lui Iisus*, iar la nord *Coborîrea la iad*, repartiție ce amintește pe aceea de la mănăstirea Hurezului. Urmează un registru cu reprezentarea minunilor, la sud, și scenele care sfîrșesc ciclul *Patimilor*, la nord. Registrul următor cuprinde ciclul marilor sărbători. Pe bolta în leagăn dinspre apus a fost reprezentat un amplu ciclu al *Patimilor* (fig. 1, 15), iar pe timpan *Răstignirea* și *Adormirea Maicii Domnului*.

plet distrusă), *Cina din casa lui Simon*, *Alungarea negustorilor din templu*, *Schimbarea la față*, *Intrarea în Ierusalim* (frescă distrusă aproape în întregime), *Invierea lui Lazăr*. Primul registru de jos: *Sfinții militari*. Bolta în leagăn dinspre apus a naosului cuprinde scenele *Patimilor*. Ciclul începe la sud, pe primul registru de sus, se continuă la nord pe primul registru, apoi la sud pe al doilea registru și, în continuare, la nord pe al doilea registru, Inscripțiile sînt scrise în românește cu litere cirilice. Scena care-l arată pe Iisus în fața lui Irod poartă inscripția: «... Pilat de-l întrebă». Greșeala dovedește că fresca a fost pictată de un zugrav, iar inscripțiile au fost scrise de un altul, care nu cunoștea pre bine compoziția unor scene mai rar întîlnite. Scenele se succedă astfel: *Cina cea de taină*, *Spălarea picioarelor*, *Rugăciunea din grădina Ghetsimani*, *Soldații pătrunzînd în grădină*, *Prinderea lui Iisus*, *Iisus dus de la Ana la Caiafa*, *Batjocorirea*, *Iisus judecat de Pilat*, *Iisus în fața lui Irod*, *Pilat se spală pe mîini*, *Iisus în fața poporului*, *Incununarea cu spini*, *Biciuirea la coloană*. Pe timpanul de la apus al zidului despărțitor de pronaos, sus: *Răstignirea*; dedesubt: *Adormirea Maicii Domnului* (scenă distrusă aproape complet), încadrată de scenele: *Maria luîndu-și rămas bun de la mironosițe și de la apostoli* și *Apostolii în fața mormîntului gol*. La sud, pe peretele și în nișa care susțin bolta în leagăn se disting pictate următoarele minuni: *Vindecarea femeii gheboase*, *Orbul din naștere*, *Soacra lui Petru* și *Nunta de la Cana*, iar la nord, pildele: *Fiul risipitor*, *Smochinul neroditor* și *Parabola neghinei*. În partea de jos a timpanului și a pereților fresca e ștearsă complet.

Pronaos. Scenele acatistului se succedă astfel: pe timpanele de la nord și sud, cele patru momente ale bunei vestiri. Pe al doilea registru de la sud-est la nord-est: *Vizitațiunea*, *Bănuiala lui Iosif* (scenă distrusă complet), *Nașterea* (scenă din care au mai rămas doar capetele a doi păstori și steaua), *Drumul magilor*, *Închinarea magilor*, *Întoarcerea magilor la Babilon*, *Fuga în Egipt*, *Prezentarea la templu*, *Maica Domnului arătînd pe Iisus oamenilor*, *Maica Domnului cu Iisus pe genunchi între călugări și apostoli*, urmează o scenă distrusă din cauză că s-a spart zidul pentru a se face ușa de intrare în cafas, apoi: *Iisus adorat ca creator*, *Iisus ca mîntuitor*, *Maica Domnului apărătoarea fecioarelor*, *Iisus și cetele îngerești* (scenă distrusă aproape complet), urmează o suprafață care, socotindu-se dimensiunile scenelor celorlalte, cuprindea patru scene-tablouri, astăzi distruse complet, apoi *Maica Domnului adorată ca o biserică*. Pe timpanul zidului despărțitor de naos: *Închinarea către icoana Maicii Domnului*. Pe cele două arcuri late care susțin calota pronaosului s-au pictat minunile; la nord: *Potolirea furtunii*, *Fiica lui Iair*, *Omul cu mîna uscată*, *Lăsați copiii să vină la mine*; la sud: *Iisus mîncînd în fața apostolilor după înviere*, *Ologii*, urmează o scenă cu pictura distrusă, apoi *Pilda sfeșnicului*. Pe timpanul zidului de apus: *Înmulțirea pîinilor*. Pe pandativii ce susțin calota pronaosului: patru dintre melozi. Pe calotă pictura este complet ștearsă. Primul registru de jos: *Sfinți pustnici* și portretele ctitorilor.

[15] I. D. ȘTEFĂNESCU, *op. cit.*, p. 255—257.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Acatistul decorează pereții pronaosului; pe timpanul dinspre est se înscrie amplu desfășurată *Inchinarea către icoana Maicii Domnului*, iar pe timpanele laterale cele patru momente ale *Bunei Vestiri*; pe registrul inferior, în scene mici, este reprezentat restul « icoaselor ». Pe arcurile late ce sprijină calota, pe panouri largi, sînt figurate minunile (fig. 2).

În pridvor, în locul obișnuitei *Judecăți din urmă*, se află *Apocalipsul*, ciclu pictat pentru prima oară în 1547 în trapeza mănăstirii Dionisiu de la Muntele Athos[16]. Istoricii de artă au demonstrat că ciclul reprezentat în stilul grandios și sever al picturii de la Dionisiu fusese inspirat de gravurile lui Dürer și Cranach[17]. Într-un articol anterior am arătat cum a fost interpretată pentru prima oară la noi, în pridvorul bisericii Creţulescu, iconografia atonită a Apocalipsului[18]. În 1722, ilustrarea Apocalipsului, născută odinioară din fervoarea mistică și imaginația frămîntată medievală, își pierduse din expresivitate și dinamism. Acum, la începutul « secolului luminilor », conținutul dramatic, estompat treptat în timp, era reprezentat la noi din nevoia de a reîmprospăta un repertoriu iconografic obosit, narațiunea fantastică fiind ilustrată cu finețe decorativă.

La prima vedere, ansamblul pictat în interiorul bisericii nu prezintă inovații prea evidente față de liniile mari ale iconografiei tradiționale din Țara Românească. Într-adevăr, înnoirile constau, pe de o parte, din reluarea unor episoade reprezentate mai în amănunt la începutul picturii noastre medievale, din introducerea cîtorva noi scene în ciclul patimilor și din nuanțe în iconografia scenelor. Printre scenele mai rar reprezentate la noi din ciclul vieții Maicii Domnului remarcăm: ofrandele respinse, rugăciunea Anei și a lui Ioachim, Ioachim și Ana stînd la o masă, Maria copil prezentată marilor preoți, Ioachim și Ana aducînd ofrande marilor preoți. Decorația altarului mai cuprinde: *Nașterea fecioarei*, *Prezentarea la templu* și *Buna vestire*. Reluarea ilustrării amănunțite a *Vieții Maicii Domnului*, inspirată de evangheliile apocrife, deseori întîlnită în pictura medievală sîrbească, bulgară, română sau în aceea a mănăstirilor de la muntele Athos[19], corespundea din nou, la noi, gustului epocii. În 1683, reprezentări cu aceleași subiecte fuseseră pictate și în altarul bisericii Doamnei, de pictorii Constantin și Ioan[20]. Reprezentarea *Adormirii* amintește pe aceea de la Biserica Domnească de la Curtea de Argeș[21]. În afară de *Înălțarea Mariei la cer* se mai disting scenele: *Maria luîndu-și rămas bun de la femeile mironosițe și de la apostoli* și *Apostolii în fața mormîntului gol*.

Ciclul *Patimilor* a fost și el amplificat: episodul trădării lui Iuda a fost împărțit, ca la biserica din Argeș, în două scene[22]: « viind la Hristos în grădină-l văzu » și « cînd l-au prins pe Hristos ». O altă scenă, « dă pe Hristos să răstignească », corespunde în arta apuseană cu aducerea lui Iisus în fața poporului[23]. Scena nu se găsește citată în manualul de pictură bizantină alcătuit de Dionisie din Furna între 1719 și 1733[24]. La noi ea apare descrisă abia în 1841, în manuscrisul lui Gheorghe zugravul[25]. Scena a fost, așadar, introdusă în timp în cuprinsul programului iconografic înregistrat de erminiile noastre. Scena « cînd

[16] Gabriel Millet, *Monuments de l'Athos. Les peintures*, Paris, 1927, p. 206–209.

[17] Ludwig Heinrich Heydenreich, *Der Apokalipsen Zyklus im Athosgebiet und seine Beziehungen zur deutschen Bibel-Illustration der Reformation*, în *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1939, p. 1–40. Juliette Renaud, *Le cycle de l'Apocalypse de Dionysou*, Paris, 1943.

[18] Cornelia Pillat, *op. cit.*, p. 135–162.

[19] Richard Hamann, Mac Lean u. Horst Halensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum 14. Jahrhundert*, Giessen, 1963; André Grabar, préface, Krsto Mijatev, introduction, *Bulgaria. Medieval wall paintings*, New York (1961), pl. XXVII, pl. XXIX; Gabriel Millet, *op. cit.*, p. 88_1–2, p. 141_2, p. 204_1; V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, vol. I, București, 1959, p. 379 (biserica Sf. Nicolae Domnesc de la Curtea de Argeș) și p. 399 și fig. 357 de la p. 399 (biserica Sf. Maria Orlea din Transilvania).

[20] I. D. Ștefănescu, *L'église « Doamnei » (de la princesse) à Bucarest. Les peintures murales*, în B.C.M.I., XXXVI, 1943, p. 8 și 11.

[21] V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 357–359 și fig. 318 de la p. 361.

[22] *Ibidem*, p. 375, fig. 335 de la p. 377 și fig. 336 de la p. 378.

[23] Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien. II. Nouveau testament*, Paris, 1957, p. 460.

[24] Godh-Schäfer, *Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos aus dem handschriftlichen neugriechischen Urtext übersetzt mit Anmerkungen von Didron und eigenem von Godch Schäfer. Trier Fr. Linz*, 1855. Vasile Grecu, *Cărți de pictură bisericească*, Cernăuți, 1936.

[25] Ghenadie al Rimnicului. *Iconografia, arta de a zugrăvi templele și icoanele bisericești*, București, 1891, p. 134–135.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

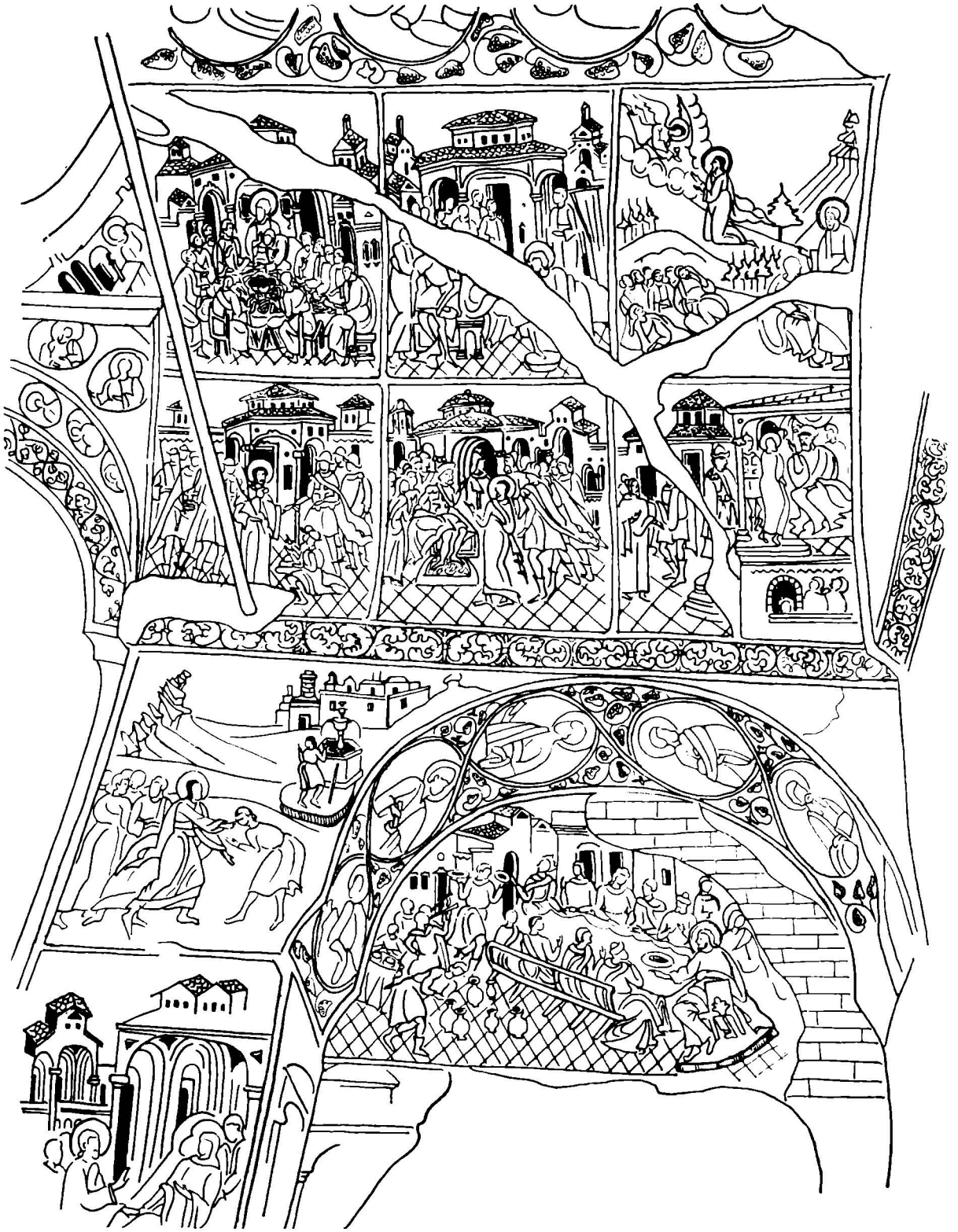


Fig. 1. — Schiță reprezentînd jumătatea de sud a bolții în leagăn din naos.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

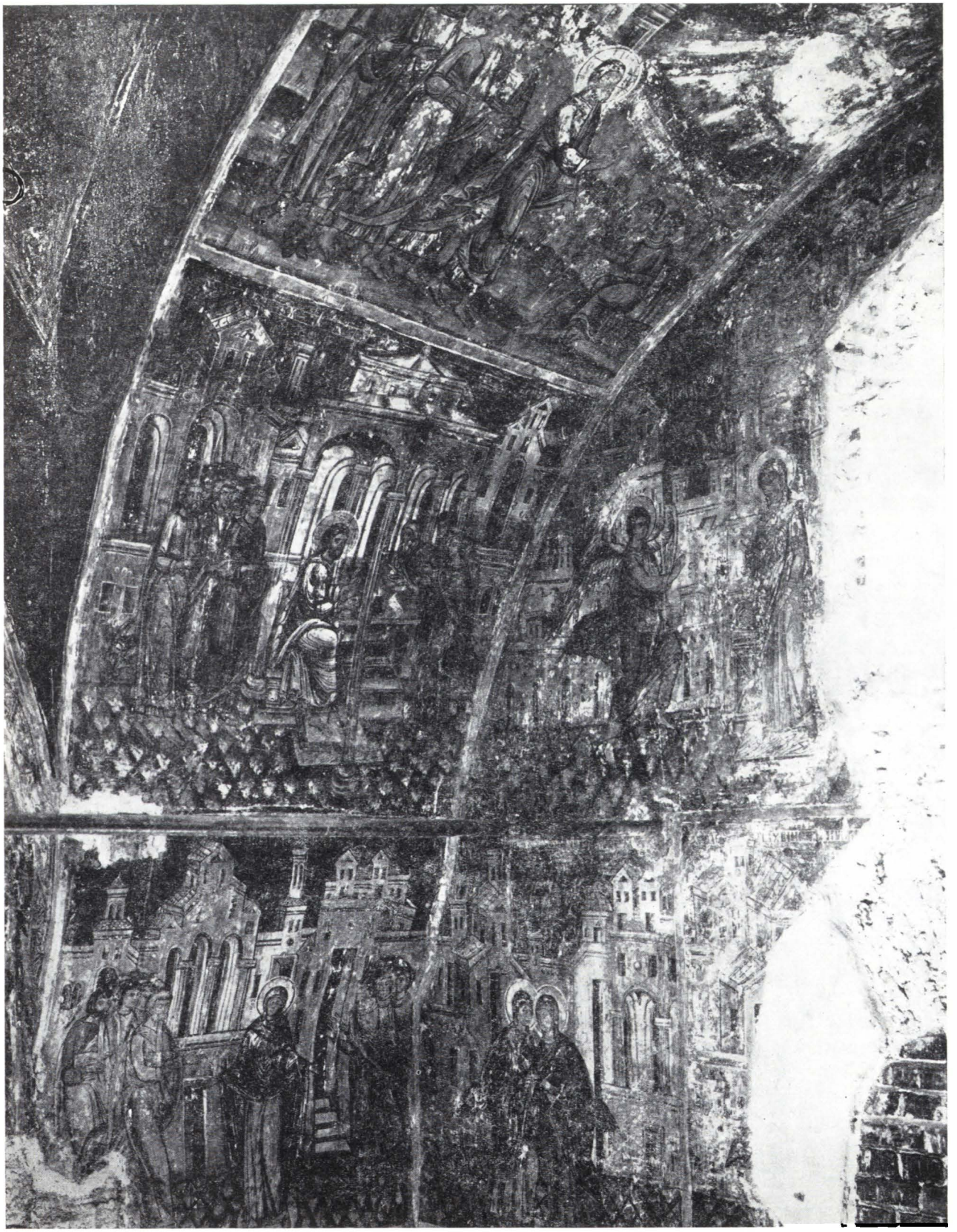


Fig. 2. — Pronaos; timpanul și arcul dinspre sud: scene din Acatist *și* Minuni *(fotografie după clișeu* Com. mon. ist.*).*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 3. — Acatist: Buna vestire la fîntînă *(fotografie după clișeu Com. mon. ist.).*

i-au pus cununa de spini » nu mai este inclusă ca de obicei în iconografia ortodoxă a *Batjocoririi*, ci este tratată separat, ca în arta apuseană.

În pronaos, *Acatistul* începe cu *Viziunea Fecioarei la fîntînă* (fig. 3), scenă rară în pictura moldovenească, dar frecventă în Țara Românească. Celelalte scene, cu personajele reduse, din lipsă de spațiu, la numărul esențial necesar ilustrării succinte a textului, păstrează schema reprezentărilor similare, pictate în secolul al XVI-lea și al XVII-lea, la mănăstirile de la Muntele Athos[26] (fig. 4). Excepție face însă reprezentarea Maicii Domnului apărătoarea, care nu mai apare ca la Athos, ca *Panagia Hodigitria* în picioare cu Iisus, ținut pe brațul stîng, și nici ca *Panagia Platytera*, cu chipul lui Iisus pe piept închis într-un medalion[27]. În *Acatistul* pictat la Creţulescu, Fecioara, fără Iisus în braţe sau pe piept, schițează ridicarea brațelor în lături, gest de rugă și ocrotire față de credincioșii din jur. În acest fel este arătată în secolul al XVI-lea, în una din scenele *Acatistului* pictat la Vatra Moldoviței, de asemenea la începutul secolului al XVII-lea la Mănăstirea Sucevița, iar înspre sfîrșitul secolului al XVII-lea în pictura unora dintre bisericile Țării Românești, ca în trapeza mănăstirii Hurezului de pildă. Imaginea amintește mai degrabă de Fecioara protectoare cu brațele ridicate deasupra credincioșilor îngrămădiți în jurul ei, mod în care era reprezentată în arta Renașterii apusene.

Printre minunile pictate în pronaos se află scena *Lăsați copii să vină la mine*, rară în iconografia ortodoxă, dar deseori întîlnită în cea apuseană.

[26] Gabriel Millet, *op. cit.*, *Hymne acathiste:* Chilandari, trapeza (1621), p. 99—108; Lavra, trapeza (1512), p. 145$_{2-8}$; Molivoklisia (1536), p. 155$_1$; Dochiariu, trapeza (1568), p. 236$_{1-2}$, 238$_{1-8}$ și p. 240$_1$. *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, ed. a 2-a, p. 81—92.

[27] Louis Réau, *op. cit.*, p. 329—330.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 4. — Acatist: Maica Domnului adorată ca o biserică (fotografie după clieşeu Com. mon. ist.).

Rezumînd constatările făcute pînă aici se poate spune că, din punct de vedere iconografic, pictura bisericii Creţulescu prezintă unele teme mai rare în tradiţia ortodoxă, iar altele, inspirate din repertoriul iconografic occidental. Îmbogăţirea tematică continuă linia deschisă de pictura brîncovenească, aceasta la rîndul ei intensificînd o tendinţă devenită sensibilă încă de pe la mijlocul secolului al XVII-lea[28].

Mai subliniate şi deosebit de expresive pentru noua viziune a picturii munteneşti din primele decenii ale veacului al XVIII-lea sînt amănuntele iconografice şi stilistice din interiorul scenelor. Ciclul marilor sărbători începe cu o scenă care îmbină *Închinarea magilor* cu un episod din *Naşterea lui Iisus* (fig. 5). În faţa unui staul cu acoperiş de şiţă şi fronton clasic, păstrînd într-o parte o draperie, Maica Domnului, aşezată pe o lăvicioară, ţine copilul gol pe genunchi; Iosif stă în picioare în spatele grupului. Din stînga vin magii cu darurile; primul îşi întinde ofranda în genunchi. Nu numai compoziţia, dar gesturile şi chiar veşmintele personajelor amintesc de reprezentări apusene. Fondul muntos, cu

[28] M. A. Musicescu, *Etape de evoluţie stilistică ale picturii medievale munteneşti*, comunicare ţinută la Congresul internaţional de studii balcanice şi sud-est europene, Sofia, 26 august — 1 septembrie 1966 (lucrare în manuscris). Într-o perspectivă foarte largă putem considera că, în ceea ce priveşte contaminarea iconografiei tradiţionale cu elemente apusene, se surprind trei etape: cea mai veche, după Matei Basarab şi înaintea Cantacuzinilor, cînd abia mijesc unele nuanţe împrumutate din Apus, exemplificate la Săcueni (I. Mihai, *Pictura din Săcueni-Dîmboviţa*, în *B.C.M.I.*, 1926, p. 152—169), Băjeşti (Teodora Voinescu, *Note asupra curţii şi bisericii din Băjeşti*, în *S.C.I.A.*, 1957, nr. 1—2, p. 75. 107), Rebegeşti (Cornelia Pillat, *Tradiţie şi inovaţie în arta Ţării Româneşti din a doua jumătate a secolului al XVII-lea ; biserica Creţulescu din satul Rebegeşti*, în *S.C.I.A.*, 1958, nr. 2, p. 51—72); o a doua etapă, în care se precizează influenţa apuseană: ctitoriile Cantacuzinilor şi ale lui Constantin Brîncoveanu (Teodora Voinescu, *Şcoala de pictură de la Hurezi*, în *Omagiu lui George Oprescu*, Bucureşti, Edit. Academiei, 1961, p. 573—587); şi o a treia etapă, în care s-a realizat o sinteză între cele două viziuni, etapă căreia îi aparţine biserica Creţuleştilor din Bucureşti.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

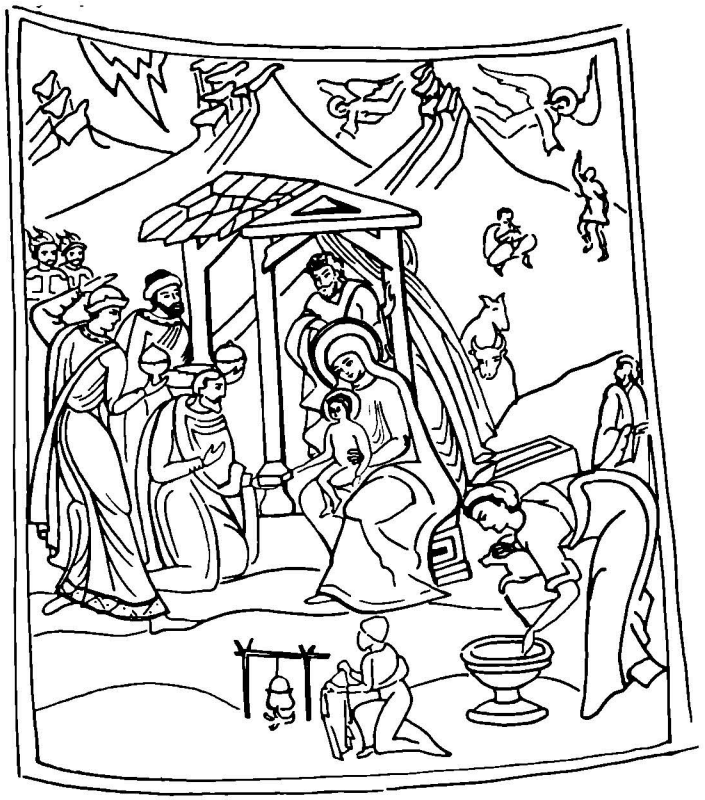
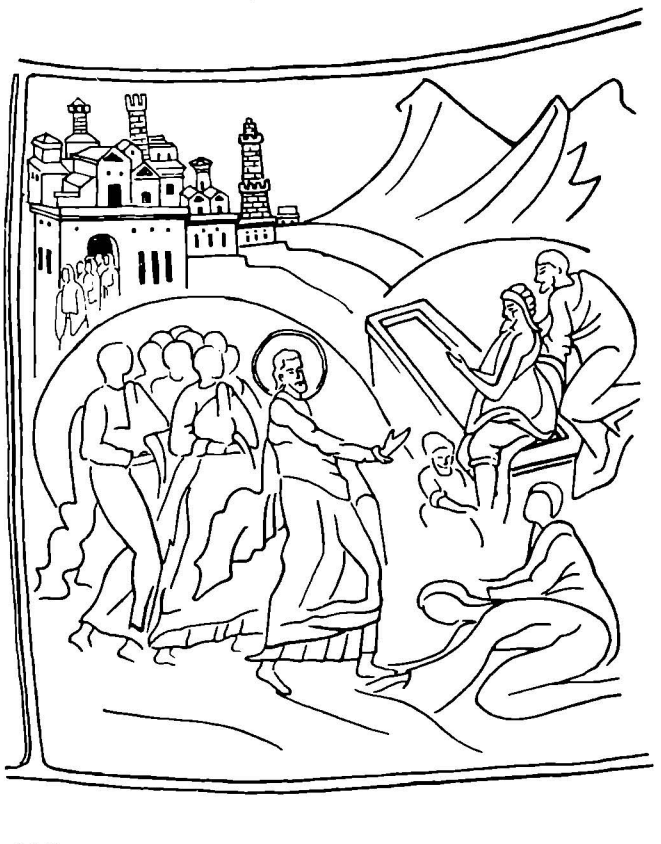


Fig. 5. — Schiță după Închinarea magilor.

Fig. 6. — Schiță după Învierea lui Lazăr.



mici îngeri care zboară printre crestele răsucite și femeile care pregătesc baia copilului, fac parte însă din iconografia tradițională ortodoxă[29].

În *Învierea lui Lazăr* (fig. 6), dimpotrivă, esențialul reprezentărilor menține această tradiție[30]; doar Lazăr, care, drapat într-un giulgiu și sprijinit la spate de unul din apostoli, se odihnește pe marginea mormîntului deschis, aparține viziunii occidentale[31].

Alte amănunte iconografice și compoziționale sînt de asemenea specifice artei apusene, cu unele detalii realiste, altele intens dramatice, altele amintind de pictura de gen. De pildă: decorul grădinii Ghetsimani, unde este prins Iisus, reia ideea artei apusene de a reproduce aspectul țărănesc al livezilor locale[32] (vezi fig. 15 , ultimele două scene ale registrului de sus), în pictura noastră ea fiind îngrădită cu un gard de uluci și poartă rustică de lemn; în scena spălării mîinilor[33] (fig. 7), Iisus este înșfăcat de doi soldați întorcînd spatele lui Pilat; el este apoi îngenunchiat și încununat cu spini (fig. 8), scena avînd loc într-o curte interioară; este biciuit, legat cu mîinile la spate de o coloană ce se află în mijlocul unei piețe, la fel ca sf. Sebastian, iar două personaje privesc desfășurarea supliciului din balconul unei case (vezi fig. 15, ultima scenă a registrului de jos); este dus în fața mulțimii, scena petrecîndu-se pe o stradă (fig. 9); în drumul calvarului, Iisus cade sub greutatea crucii și se întoarce spre Veronica, ce îi întinde năframa[34] (fig. 10); pironirea lui Iisus se face pe crucea întinsă jos[35]

[29] Gabriel Millet, *op. cit., Le stichère de Nöel*, p. 163–164.

[30] *Ibidem*, p. 232–254.

[31] Emile Mâle, *L'art religieux de la fin Moyen Age en France*, Paris, 1925, p. 56–57; Louis Réau, *op. cit.*, p. 386–391.

[32] Emile Mâle, *op. cit.*, p. 76.

[33] Otto Fischer, *Albert Dürer, Sämtliche Holzschnitte, herausgegeben und eingeleitet von. . .*, Berlin, 1938, fig. 106.

[34] Otto Fischer, *op. cit.*, fig. 28.

[35] Iisus, pironit pe crucea întinsă jos, este reprezentat astfel încă din secolul al X-lea în manuscrisul grec Barberini (Gabriel Millet, *op. cit.*, fig. 425 de la p. 395). Scena n-a fost reluată de iconografia bizan-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(fig. 11); în scena *Răstignirii*, Maica Domnului a căzut leșinată de durere și e înconjurată de mironosițe și de Ioan, iar Maria Magdalena îmbrățișează baza crucii[36]; Maria, îngenunchiată, asistă la coborîrea lui Iisus de pe cruce; Iosif și Nicodim duc la groapă, ținînd ca într-un hamac trupul dezvelit al lui Iisus (fig. 12); în unele din scenele *Bunei vestiri* ale *Acatistului*, ca și în scenele *Apocalipsului* pictat în pridvor, Dumnezeu apare sub forma « celui vechi de zile », ca un bătrîn cu plete și barbă albă.

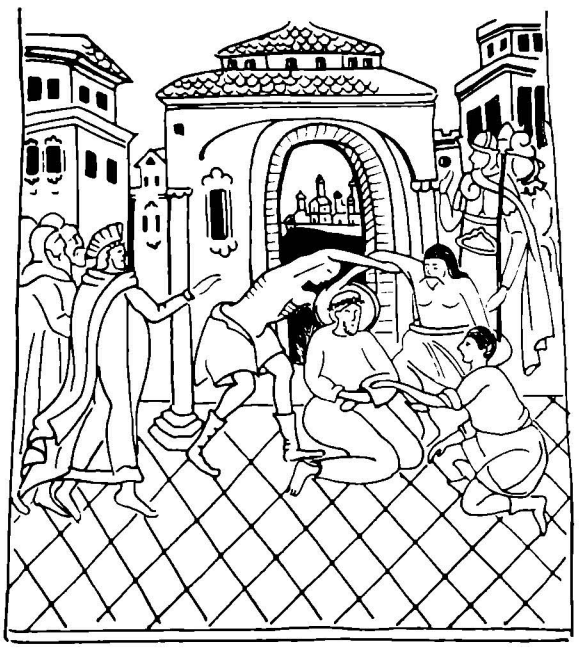
Întrezărim prin multe din scenele *Patimilor* pictate la Creţulescu conturul unor amănunte din compozițiile gravurilor lui Dürer din ciclurile *Die kleine Passion* și *Die grosse Passion*. Nu îndrăznim să facem o analiză mai strînsă, deoarece, desigur că între gravurile citate și pictura noastră au mai existat și alte modele de inspirație, pe care noi nu le cunoaștem și nu putem stabili nici începutul și nici etapele de limpezire a inovațiilor iconografice introduse.

Totuși, după cum am arătat mai sus, pictura bisericii Creţulescu este departe de a da impresia unei picturi înstrăinate de tradiția românească. Avem însă de-a face cu o viziune, înnoită, am spune întinerită, dinamizată, a imaginilor tradiționale, imagini care nu capătă totuși niciodată nici agitația barocă și nici nu apar contaminate de patetismul retoric al picturii religioase apusene. Pictura de la biserica Creţulescu, înrudită ca ambianță stilistică — și este firesc astfel — cu pictura Hurezilor, accentuează încă și înmulțește totodată elementele narative și iconografice împrumutate din lumea artei occidentale. Aceste elemente — de fapt nuanțe narative și amănunte stilistice — sînt încadrate, adaptate, de cele mai multe ori topite în viziunea și stilul propriu picturii tradiționale muntenești, care păstrase încă vii cele mai multe dintre elementele ce constituiau patrimoniul picturii postbizantine, comun la această vreme tuturor țărilor din Balcani.

Analiza compoziției și desenului relevă convingător faptul că stilul picturii este acum — într-o măsură chiar mai evidentă decît iconografia — rezultatul unui efort conștient de

Fig. 7. — Schiță după Spălarea pe mîni.

Fig. 8. — Schiță după Încununarea cu spini.



tină, care a preferat să-l închipuie pe Iisus suindu-se pe cruce cu ajutorul unei scări. În schimb, în Apus, la sfîrșitul evului mediu și în epoca barocului, pictorii au arătat cu predilecție cruzimea răstignirii lui Iisus pe crucea întinsă pe pămînt. (Emile Mâle, *op. cit.*, p. 25, și *L'Art religieux après le concile de Trente*, Paris, 1932, p. 267—270).

[36] În scena *Răstignirii*, pictată la biserica din Rebegești în anul 1669 (Cornelia Pillat, *op. cit.*, fig. 11), Maica Domnului, prăbușită de durere, pe primul plan, la mijlocu scenei, are în jurul ei, grupate ca o coroană, pe mironosițe și pe Ioan. La biserica Doamnei și la biserica Creţulescu, grupul din jurul Maicii Domnului în nesimțire se află pe primul plan la dreapta crucii (I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, fig. 23 de la p. 21). Maria Magdalena, care în *Răstignirea* de la biserica Doamnei abia se distinge, mică, la picioarele crucii, la biserica Creţulescu domină, îngenunchiată, îmbră-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 9. — Schiță după Iisus adus în fața poporului.

adaptare a noului la tradiție. În ansamblul de la Creţulescu, pictorul a reușit o integrare atît de firească a elementelor noi în cele vechi, încît opera sa capătă valoarea unei creații reprezentative pentru o etapă specifică a culturii muntenești. Compoziția își păstrează schema simplă geometrică tradițională, care pune imediat în lumină sistemul ierarhiei simbolice medievale. Perspectiva inversată continuă a fi folosită, deși în ansamblul unora dintre scene prezentarea gradat micșorată, spre fundul peisajului, a unora dintre personaje sugerează adîncimea spațiului.

Gesturile, limitate la o gamă destul de monotonă, păstrează simbolismul convențional. O atmosferă de grație manieristă și desuetă se degajă din personajele prea înalte și foarte subțiri, aproape lipsite de pondere, și care se mișcă fără să dea senzația că sînt eroii unei acțiuni, părînd mai degrabă că o mimează (fig. 13). Hainele fluturînd încă spre spate sînt un auxiliar prețios pentru sublinierea mișcărilor, divizate simetric. Dar această eleganță statică și lipsită de comunicativitate nu este atît o deficiență stilistică sau rezultatul unei rutine sau al mînuirii impersonale a unui canon. Recunoaștem în acest formalism, care la Creţulescu capătă aspecte somptuoase, îmbătrînirea a însăși semnificației simbolisticii medievale. Pictorul, fără să vrea, nu mai reprezintă o acțiune dramatică, sfîntă, ci ilustrează cu conștiinciozitate, dînd dovadă de erudiție iconografică, o serie de episoade literare. Dar opera pictorului de la Creţulescu n-ar fi atît de interesantă dacă s-ar fi limitat la exprimarea pitorească, deși anemiată, a unei narațiuni a cărei simbolistică își pierduse actualitatea. Ansamblul pe care-l prezentăm este puternic semnificativ prin elementele înnoitoare, pe care vom încerca să le conturăm pe scurt.

Se remarcă în primul rînd importanța fundalurilor de arhitectură. Aici s-au contopit două viziuni diferite: aceea de tradiție bizantină și aceea renascentistă preluată și de barocul apusean. Au dispărut total velumurile care legau pitoresc și artificial neverosimile arhitecturi. Dar, pe lîngă construcțiile evident fictive de foarte îndepărtată tradiție elenistică, găsim loggii, portaluri, intrări de palate, turnuri, ce amintesc de campanilele italiene, foi-

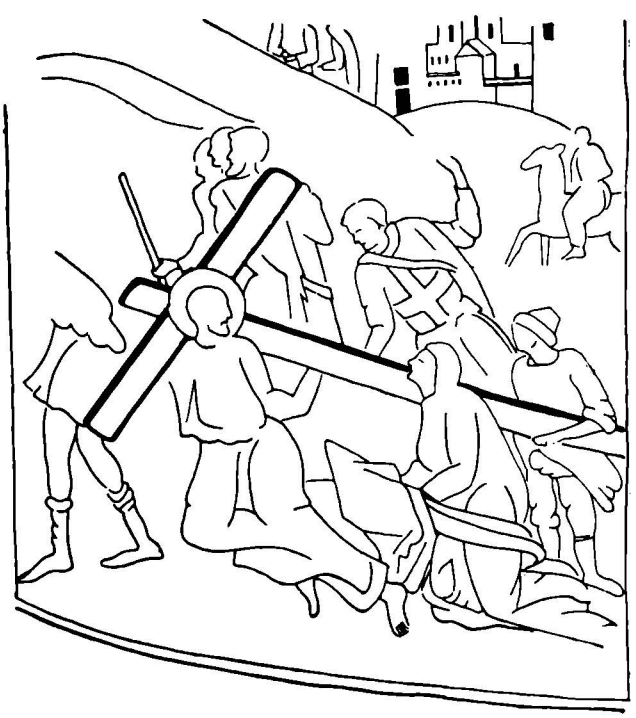


Fig. 10. — Schiță după Drumul crucii.

țișind crucea. Învelită cu sobrietate în mantia roșie, apariția ei nu distonează în ansamblul simetric echilibrat al compoziției. Scena n-a putut fi fotografiată, deoarece este pictată foarte sus, pe timpanul de apus care desparte naosul de pronaos, unde lumina abia pătrunde.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

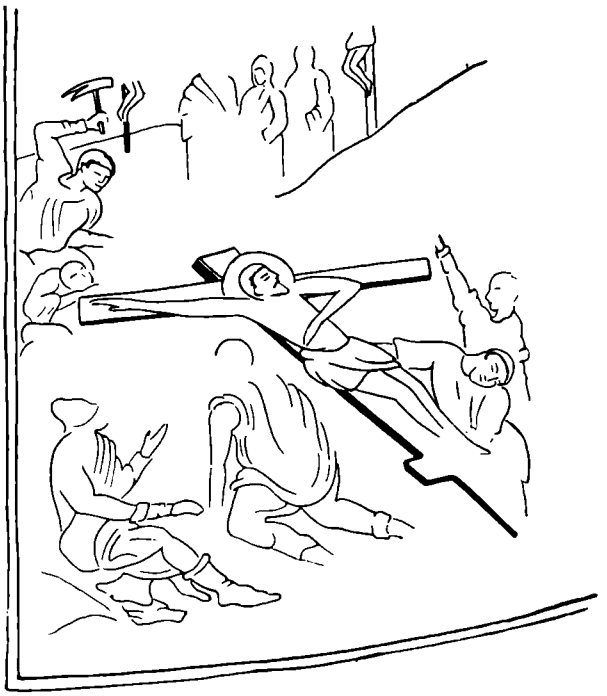


Fig. 11. — Schiță după Pironirea pe cruce.

șoare străjuite de coloane cu capiteluri sculptate și fusuri canelate, donjoane, ziduri, bastioane, etc. Chiar dacă ficțiunea rămîne preponderentă, realitatea decorului — sugerată timid, dar din ce în ce mai frecvent pe parcursul artei noastre medievale — este acum, la începutul secolului al XVIII-lea, din ce în ce mai evident prezentă. Cunoscută direct sau intuită dintr-o anbianță de cultură ce începuse să fie familiară societății cultivate a capitalei, ea își face loc în elementele de decor ale acțiunii[37]. Palatele de la Potlogi și Mogoșoaia nu pregătiseră pe contemporani pentru înțelegerea unui fenomen de arhitectură cu intenții de amploare și somptuozitate? Totodată, artiștii epocii, avizi de noutate, erau inspirați de ilustrațiile unora dintre tipăriturile vremii, apărute la noi, în Transilvania sau în străinătate, ori de icoanele cretane sau venețiene, care de multe ori reprezentau personajele fie pe fondul schematic al unui peisaj citadin, în care erau adunate la un loc unele arhitecturi fanteziste cu altele reale, fie în intimitatea unui interior, căruia i se sugera adîncimea și cîteva piese de mobilier. În decorul scenelor de la biserica Creţulescu, un gard format din uluci, o fîntînă arteziană, imaginea rezumată a unui oraș (case cu un etaj și balcon, un turn de biserică românească) sînt exemple care subliniază o dată mai mult nevoia de actualizare a elementelor ce constituiau regia compoziţională. Perspectiva rămîne montantă pentru construcțiile tradiționale și devine lineară pentru celelalte. Astfel, prin golurile porților care străbat zidurile unora dintre incinte se vede silueta miniaturală a orașului descris mai sus, care pare astfel pierdut în depărtare. Mobilierul ține și el de aceeași viziune eclectică : scaune și bănci de forme renascentiste, un jilț împodobit cu vrejuri și cu picioare terminate în ghiare de leu, sfeșnice împodobite cu sculpturi florentine și, totodată, urcioare și vase de formă tipic orientală. Costumele personajelor îmbină și ele epoci și mode diferite. Pilat poartă tunică scurtă, pantaloni strînși pe picior, părul în bucle și coroană înaltă, deși în alte scene tot el are veșmînt lung, bizantin, brodat pe la poale. Alte personaje poartă costume bizantine, dar coafuri apusene sau turbane orientale. În unele scene apar călugări cu anteriu și comănac, dar în pronaos, pe pandantivi, melozii au rasă încinsă la brîu cu funie și glugă pe cap.

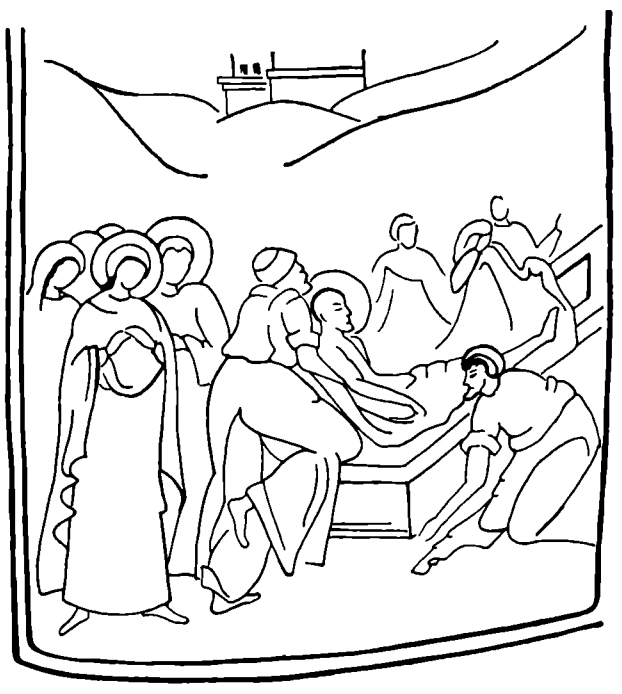


Fig. 12. Schiță după Punerea în mormînt.

[37] Emil Lăzărescu, *Citeva date cu privire la ilustrația manuscriselor românești în secolul al XVIII-lea. Ruperea de tradiție*, în S.C.I.A., III 1956, nr. 3 — 4, p. 73 — 86; Florentina Dumitrescu, *Interioare și mobilier civil în Țara Românească și Moldova în sec. XVI—XVII*, în S.C.I.A., 1958, nr. 1, p. 115—135; Manolis Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut*, Veneția, 1962.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

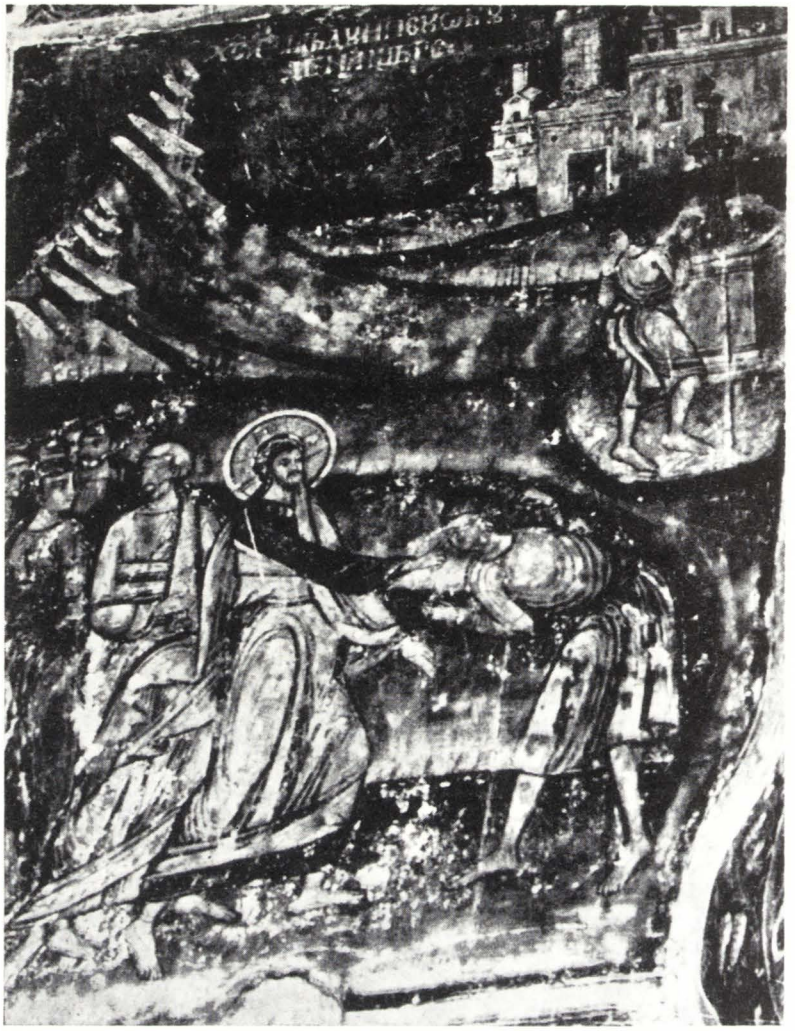


Fig. 13. — Vindecarea orbului din naștere *(fotografie după clișeu Com. mon. ist.)*

Este de remarcat rolul foarte mic al peisajului în pictura de la ctitoria Creţuleștilor. Dar acolo unde-l găsim el prezintă aceeași îmbinare a geometricelor creste în trepte păstrate din tradiţia bizantină cu copaci și flori inspirate de realitate. În ansamblu, pictura bisericii Creţulescu are un caracter accentuat citadin. Importanţa arhitecturilor, faptul că scenele se petrec fie în piaţa unui oraș, fie pe o stradă, fie într-o curte interioară, mulţimea de personaje adunate în grupuri compacte, toate acestea indică un sens al socialului, o preocupare pentru sugerarea vieţii de oraș. Duhul laic care apare în această pictură este astfel încă intensificat.

Dar elementul cel mai interesant în ansamblul de care ne ocupăm sînt chipurile oamenilor, ale sfinţilor. Lăsînd la o parte unele stîngăcii, figurile sînt adesea de o neașteptată frumuseţe și chiar expresivitate. Remarcabile sînt în special figurile de bătrîni (fig. 14) și chipul Maicii Domnului (fig. 16), care pare inspirat de un model real. Recunoaștem în tipologia acestor figuri multe elemente specifice picturii brîncovenești, cărora zugravul de la Creţulescu le-a precizat și mai mult trăsăturile individuale și vîrsta, arătînd idilic transformarea în timp a chipului omenesc (fig. 17). Contrastul dintre eclectismul și somptuozitatea cadrului arhitectonic și simplitatea aproape rustică a personajelor, cu tot manierismul gesturilor, este una din cele mai interesante trăsături ale picturii bisericii Creţulescu.

Deși fresca este roasă în multe locuri și culoarea estompată astfel de vreme, ceea ce adăuga mult farmecului acestei decoraţii era luminozitatea tonurilor calde ale culorilor, în majoritate complimentare. Pe fondul închis se decupau siluetele arhitecturilor colorate în albastru deschis, trandafiriu sau galben auriu. Personajele principale, colorate viu, erau scoase și mai mult în evidenţă, pe primul plan, de tonurile gradat închise ale silue-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 14. — Pronaos: Sfînt pustnic *(fotografie N. Icnescu).*

telor din jur, ce păreau astfel că se pierd în adîncime. Carelajul pardoselii era sugerat prin diagonale întretăiate în romburi egale, colorate alternativ de la albastru-cenușiu deschis la cafeniu, înlocuindu-se perspectiva lineară prin jocul de culoare. Așternute lins, ușoarele nuanțări care indicau relieful formelor nu umbreau plinătatea culorilor pure și calde. Fondul unora dintre scene colorat în galben ca aurul vechi, aureolele sfinților din stuc aurit, astăzi roase complet, precum și armurile cu reliefuri ale sfinților militari, difuzau strălucirea liniștită a icoanelor, accentuînd prețios somptuozitatea decorației.

O privire superficial aruncată asupra întregului ansamblu de pictură ar putea sugera ipoteza că părți din altar, naosul și părți din pridvor au fost opera unui pictor, iar *Împărtășania apostolilor*, *Acatistul*, *Sinoadele ecumenice* și ilustrarea *Psalmilor* s-ar datora altuia. Într-adevăr, aceste scene ale repertoriului iconografic ortodox par mai puțin influențate de iconografia apuseană, unde ele nu se întîlnesc sau unde apar rareori. Cu toate acestea, în cadrul tuturor scenelor, aceleași fundaluri de arhitectură, aceleași piese de mobilier, același desen al siluetelor înalte cu mișcări măsurat grațioase arată neîndoielnic o factură și un punct de vedere comun. S-ar putea însă obiecta că uneori desenul este mai liber, exprimînd cu ușurință eleganța unui gest sau expresivitatea dinamică a unei mișcări, că unele figuri au trăsăturile înregistrate cuminte și convențional, pe cînd altele au prinsă cu spontaneitate nuanțata adiere a unei stări sufletești. Aceste imperceptibile deosebiri pot duce la convingerea că și la Crețulescu, ca la toate marile ansambluri de pictură, a lucrat o echipă de zugravi, unitar condusă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

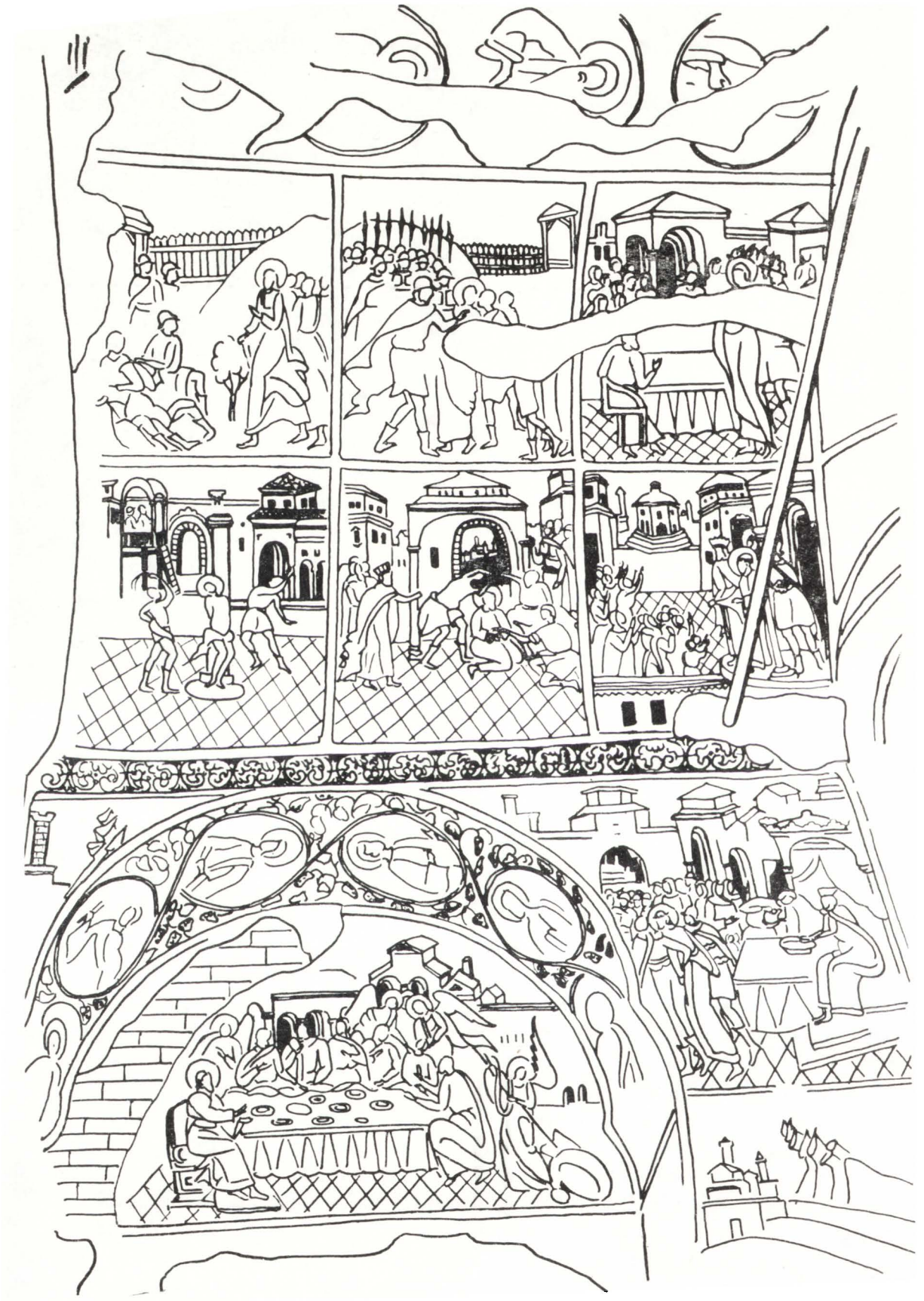


Fig. 15. — Schiță reprezentînd jumătatea de nord a bolții în leagăn din naos.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 16. — Pronaos, Acatist: Fuga în Egipt *(fotografie N. Ionescu).*

★

Îmbinarea a numeroase elemente de proveniență diferită, reflectînd tradiții și niveluri de cultură diferite, echivalează în domeniul literar cu efervescenta activitate culturală din țările române. În Țara Românească ea se anunțase din secolul al XVII-lea, accelerîndu-se treptat, prin înființarea sporadică și apoi temeinică a școlilor superioare umaniste, călăuzite de învățații călugări greci, peregrini prin sud-estul european[38], prin varietatea scrierilor și tipăriturilor care creștea necontenit și prin îmbogățirea bibliotecilor particulare și mănăstirești, ale căror cataloage reconstituite astăzi arată sporirea necontenită a interesului pentru cunoașterea culturii universale[39]. Și, după cum orizontul cultural se lăr-

[38] N. Iorga, *Byzance après Byzance*, București, 1935, p. 202—216. V. Papacostea, *Les origines de l'enseignement supérieur en Valachie*, în *Revue des études sud-est européennes*. t. I, 1963 nr. 1—2, 33 p.; idem, *La fondation de «L'Académie grecque» de Bucarest. Les origines de l'erreur de datation et sa pénétration dans l'historiographie*, în *Revue des études sud-est européennes*, t. IV, 1966, nr. 1—2, p. 116—145.

[39] N. Iorga, *Vechile biblioteci românești*, în *Floarea darurilor*, I (1907), nr. 2. *Operele lui Constantin Cantacuzino publicate de N. Iorga*, București, 1911; *Pilda bunilor domni din trecut*, Anal. Acad. Rom., XXXVII, 1914, p. 77—120; G. Cardaș, *Biblioteci vechi românești*, în *Boabe de grîu*, I (1930), p. 611—616; I. Ionașcu, *Contribuții la istoricul mănăstirii Hurez*, Craiova, 1935 *(Catalogul bibliotecii de la Hurez*, p. 71—85); C. Karadja, *Sur les bibliothèques du Sud-Est européennes*, în *Revue historique du Sud-Est européen*, 1935, nr. 12, p. 322—323, și anexa 33, p. 137—141; V. Mihordea, *Biblioteca domnească a Mavrocordaților*, Acad. Rom. *Mem. Sect Ist.*, seria a III-a, t. 22, mem. 16, București, 1940, 61 p.; Marta Anineanu, *Din istoria bibliografiei românești. Catalogul sistematic din 1836 al Mitropoliei din București*, în *Studii și cercetări de bibliologie*, I (1955), p. 113—128; Corneliu Dima Drăgan, *Cultura teologică a stolnicului Constantin Cantacuzino*, în *Biserica ortodoxă română*, 1966, nr. 9—10, p. 943—975; idem, *Orizonturi umaniste în cultura românească din secolul al XVII-lea*, în *Studii. Revistă de istorie*, t. 19, 1966 nr. 4, p. 633—650; Virgil Cîndea, *Stonicul Constantin Cantacuzino. Omul, politic — umanistul* (I), în *Studii. Revistă de istorie*. t. 19, 1966, nr. 4, p. 651—656; I. Ionașcu, *Din viața și activitatea stolnicului Constantin Cantacuzino*, 1640—1716, în *Studii. Revistă de istorie*, t. 19, 1966, nr. 4, p. 633—650.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 17. — Pronaos, Acatist: Naşterea, *doi păstori (fotografie N. Ionescu).*

gise considerabil, tot astfel se îmbogăţiseră modalităţile de expresie artistică în toate domeniile, chiar într-o artă atît de puternic legată de tradiţie cum era pictura religioasă. Eclectismul artistic reflectă eclectismul cultural; interesul pentru o cultură autotcuprinzătoare își găsește echivalentul cu interesul pentru forme noi de care fusese contaminată treptat, deși la grade diferite, întreaga lume balcanică[40]. Acesta este stadiul pe care-l reflectă pictura de la Creţulescu. Tradiţia și inovaţia se întîlnesc aici pe același plan de importanţă, convieţuiesc armonios, fără efort și fără stridenţe, cu o libertate și un firesc ce dau măsura nu numai a talentului pictorilor, dar și a receptivităţii lor pentru noi forme de artă și cultură[41].

Credem a putea afirma că efortul de a descifra pictura atît de deteriorată a bisericii Creţulescu, al cărui rezultat este restituirea pentru istoria artei românești a unui ansamblu pe cît de frumos, pe atît de interesant, pune în lumină, totodată, una din cele mai expresive creaţii ale etapei artistice postbrîncovenești.

[40] *I-er Congrès International des études balcaniques et sud-est européennes, Sofia, 26 august — 1 septembrie 1966. Communauté et diversité de l'art des pays balkaniques (XVI-e s. début du XVIII-e s.).*

[41] V. VĂTĂȘIANU, *Roumanie*, in *I-er Congrès International des études balcaniques et sud-est européennes, Sofia, 26 august — 1 septembrie 1966*, p. 37—47.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PRIDVORUL ÎNCHIS ÎN ARHITECTURA CIVILĂ URBANĂ ROMÂNEASCĂ ÎN SECOLELE AL XIX-LEA ŞI AL XX-LEA

de CONSTANTIN JOJA

Arhitectura urbană poate fi privită la origine ca dezvoltarea logică și estetică a unei arhitecturi complexe, arhitectura țărănească. Complexă pentru că este în același timp funcțională, constructivă, logică și expresivă, pentru că încorporarea spiritului în construcție nu s-a făcut după ce s-a precizat modalitatea constructivă, ci înainte, structura fiind organizată pentru a exprima filozofia întreagă a omului, raporturile lui cu natura, structura lui psihică, înțelesul pe care-l dă vieții sociale.

Studiul de față urmărește să evidențieze existența unei arhitecturi românești urbane autentice, filiația ei directă din arhitectura țărănească și actualitatea valorilor ei plastice, care face posibilă reluarea ei într-o arhitectură contemporană dezvoltată și pusă la curent cu cerințele tehnice, sociale și plastice ale societății noastre de astăzi.

Arhitectura urbană românească din secolul al XIX-lea nu a atras atenția arhitecților și cercetătorilor pînă astăzi, pentru că prestigiul arhitecturii bisericești și boierești punea în umbră arhitectura țărănească și, implicit, pe cea urbană derivată din ea, arhitectura cu pridvor închis.

Pridvorul închis cu geamuri nu putea să apară arhitecților și cercetătorilor decît ca o curiozitate plastică venită de prin cine știe ce meleaguri balcanice, în opoziție cu ceea ce se știa despre arhitectura monastică și boierească. Iar despre o judecată de valoare plastică asupra acestei arhitecturi nu putea fi vorba, deoarece, neasemuindu-se cu nimic din ceea ce era cunoscut ca arhitectură încadrată în stilurile istorice, nu putea fi raportată la nici o valoare arhitectonică certă.

Prefigurînd o arhitectură modernă, fără să aibă desigur legături cu dezvoltarea acesteia în secolul al XX-lea, arhitectura cu pridvor închis nu a putut fi înțeleasă nici apreciată ca un aspect al arhitecturii civile urbane românești. Continuitatea registrelor de reflex, unitatea volumetrică și ritmică, construcția ascunsă în spatele peretelui vitrat sînt toate elemente comune arhitecturii românești cu pridvor închis și arhitecturii moderne. Apoi nuditatea decorativă, depărtarea totală de stilurile istorice, integritatea fațadelor sînt urmărite cu pasiune și într-o arhitectură și în cealaltă.

Geneza arhitecturii urbane românești trebuie căutată în tîrgurile medievale, în care locuitorii nu-și părăseau complet ocupațiile lor agricole, posedînd loturi în afara tîrgului, de care se îngrijeau pe lîngă ocupațiile meșteșugărești. Aceste tîrguri erau doar niște sate foarte dezvoltate, cu o arhitectură țărănească, cu începuturi de trecere în major a acestei arhitecturi și cu cîteva case boierești.

Prezența încă și astăzi a arhitecturii țărănești în orașe în formele ei cele mai curate arată că pînă tîrziu locuințele în oraș erau în cea mai mare măsură țărănești; doar bisericile, incintele mănăstirești, casele domnești, hanurile, străzile comerciale și de meseriași introduceau o notă urbană. Pe nesimțite, în timp, s-au produs schimbări, minime la început, care aveau să diferențieze în secolul al XVIII-lea substanțial arhitectura urbană de cea țărănească.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

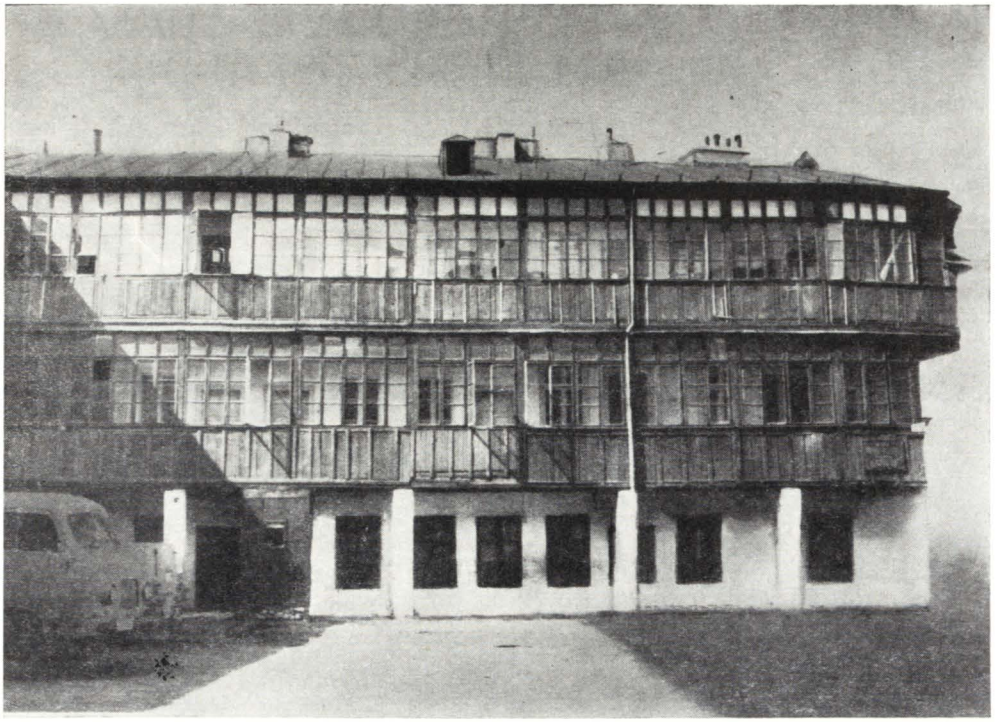


Fig. 1. — Han în Craiova, 1886.

Caracteristic pentru orășean e nevoia măririi tuturor dimensiunilor spațiului în care locuiește: această modificare a spațiului interior, indiferent dacă e datorată unei forțe economice sporite a orășenilor sau unei viziuni spațiale evoluate spiritual, a dus la schimbarea tuturor raporturilor dintre elementele fațadei. Schimbarea plastică intervenită, fără să fie esențială, marchează o evoluție importantă, care va duce la apariția unei arhitecturi urbane.

Înălțimea mică a spațiului interior țărănesc dădea naștere la raporturi de un anumit tip de monumentalitate, pe care nu-l vom mai întîlni în arhitectura urbană, cu toate spațiile ei mărite. Această viziune spațială țărănească strîns delimitată, care comandă atît plastica interioară, cît și cea exterioară, nu se mai dezvoltă după aceleași legi armonice în arhitectura urbană. N-a fost posibilă o simplă extensiune a arhitecturii țărănești respectîndu-se modulele ei originare, fără să fi dispus de mijloace tehnice extraordinare. Se schimbă deci modulația spațială țărănească și din cauza aceasta arhitectura urbană cu pridvor deschis nu mai realizează valorile plastice atît de prețioase ale arhitecturii țărănești: lipsa aceasta este remediată prin închiderea pridvorului cu geamuri, închidere care-i conferă valori plastice deosebite de cele ale arhitecturii țărănești.

Să vedem care a fost influența arhitecturii monastice și boierești asupra arhitecturii urbane cu pridvor închis.

Mănăstirile încă existente în București nu au nici unele urme de arhitectură cu pridvor închis: astfel, Mitropolia, Mihai-Vodă, Plumbuita, Pantelimon, Cotroceni, Văcărești, Mărcuța, Radu-Vodă; doar la Antim se poate vedea un mic pridvor închis cu geamuri, datînd de la începutul secolului al XIX-lea.

Hanurile mănăstirești după care s-au păstrat gravuri sau fotografii nu au nici unele pridvoare închise cu geamuri: cele cunoscute fiind hanul Șerban-Vodă, hanul Greci, hanul Sfîntul Gheorghe Nou, hanul Zlătari, hanul Colței, hanul Stavropoleos.

Mănăstirile mari din țară nu au urme de pridvoare închise cu geam, iar mănăstirile mici au primit mai degrabă influența arhitecturii urbane, așa cum se vede în afara incintelor mănăstirilor de sine, la Nămăești, Agapia și Văratec.

Diferența dintre arhitectura urbană românească cu pridvor închis și arhitectura boierească sau monastică este de esență plastică, nu de interpretări sau decorație.

Curentele arhitectonice străine, care au fost totuși prezente în orașele noastre, n-au lăsat nici o influență asupra arhitecturii cu pridvor închis. Doar tîrziu, la începutul secolului al XIX-lea, o dată cu occidentalizarea culturii noastre, apar primele construcții neoclasice.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

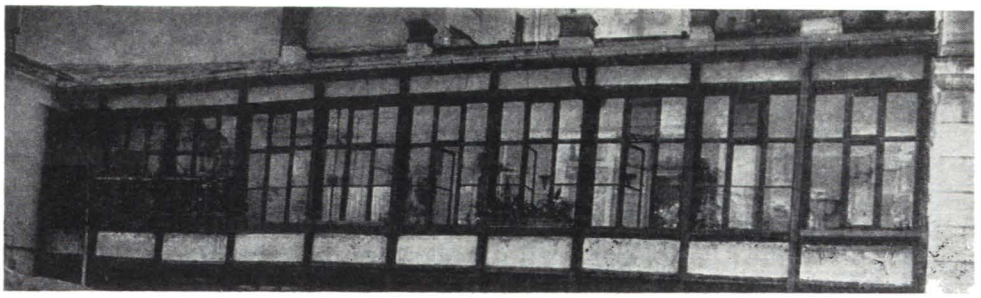


Fig. 2. — Locuință în București, cca. 1870.

Urmînd barocului constantinopolitan, macedonean și transilvan și înmulțindu-se pînă la mijlocul secolului al XX-lea, ele fac să dispară construcțiile cu pridvor închis, care nu se mai găsește de cele mai multe ori decît în fațadele laterale sau interioare. Pătura puțin cultivată, negustori și meseriași, păstra însă înțelegerea tradițională a arhitecturii cu pridvor închis, construind-o pînă în primele decenii ale secolului al XX-lea.

Arhitectura urbană românească a fost, fără nici o îndoială, o arhitectură cu pridvor deschis la început, și acest lucru e ușor de dovedit, pentru că și astăzi, chiar după dărîmările masive ale construcțiilor vechi din orașe, se poate urmări evoluția ei pe drumul parcurs de arhitectura încă țărănească a periferiilor către arhitectura majoră a centrului urban.

Condițiile specifice ale urbanismului românesc în orașe, cu loturi înguste, cu fațadele secundare la stradă, arhitectura adevărată fiind desfășurată în curte, au făcut ca arhitectura urbană românească din secolul al XIX-lea să rămînă neobservată încă și astăzi. Apoi decorul neoclasic care îmbracă fațadele la stradă pune într-un contrast curios fațada cu pridvor închis, aceasta începînd să pară străină ochiului neobișnuit.

Pridvorul în arhitectura țărănească și urbană are funcții multiple: e un spațiu de circulație adăpostit, dar și de protecție a camerelor împotriva insolației excesive, un spațiu utilizat pentru diverse munci, dar și un spațiu de recreație, de contemplație. Deci înainte de a fi simplu funcțional, pridvorul în arhitectura românească este expresia unui mod deosebit de a înțelege necesitatea unui spațiu intermediar între natură și interior: el este un element structural cu ajutorul căruia țăranul impune naturii, prin mijlocirea unor rapoarte geometrice și a unei savante dozări a luminii, structura lui rațională și afectivă, aspirațiile și satisfacțiile lui.

Felul în care este tratat pridvorul în diferite zone geografice e atît de diferit, încît nu pridvorul, care devine loggia, portic, galerie, determină apartenența la o anumită viziune arhitectonică mare, ci structura lui, raporturile geometrice și armonice urmărite, materialul întrebuințat, trecerea în zona arhitecturii care apasă sau a arhitecturii care neagă gravitația, cum e cazul arhitecturii noastre țărănești, care se reduce aproape la simple scheme vectoriale.

În țările române pridvorul se transmite integral în arhitectura urbană pe toată lungimea fațadei, pe cînd în arhitectura boierească apare redus doar ca foișor sau loggie.

Pridvorul în construcțiile comerciale urbane este, în genere, prezent mai mult la etaje, împlinind o funcție în primul rînd circulatorie. Redus la o galerie deschisă, se găsește în mai toate orașele din țară, dar ca pridvor închis cu geamuri, formînd arhitectura preponderentă urbană, îl aflăm mai curînd în Oltenia, Muntenia și Moldova.

Se pune întrebarea dacă pridvorul a fost închis cu geamuri din motive funcționale; faptul că apare cu precădere în regiunile cu climă aspră, cu vînturi reci și violente ar părea să motiveze un răspuns afirmativ. Pridvorul închis apără iarna și vara. E drept că ferestrele se deschid și se demontează vara, primăvara și toamna și se remontează iarna. Totuși, ventilația rămîne defectuoasă față de pridvorul deschis.

E atunci posibilă ipoteza unei funcții plastice.

Cînd imobilul are posibilitatea unei ventilații transversale, ca în cazul celor cu fațade degajate, pridvorul închis dă avantaje funcționale certe. Cînd însă imobilul e lipit de calcane (cazul cel mai frecvent în arhitectura comercială și a caselor de raport), avantajul funcțional ar părea îndoielnic, dar cel plastic e sigur.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Arhitectura urbană e de obicei cu două sau trei niveluri, din care cele superioare au pridvoare închise cu geam.

Arhitectura cu pridvor închis se dezvoltă în patru variante diferite:

1) pridvorul etajelor în consolă;
2) pridvorul etajelor sprijinit pe stîlpi de lemn, de piatră sau zid, parterul rămînînd deschis;
3) pridvorul etajelor sprijinit pe zidărie plină;
4) pridvorul etajelor sprijinit pe stîlpi de lemn și închis cu geamuri la parter și la etaje.

Este destul de frecvent cazul cînd parterul deschis, cu stîlpi care sprijină pridvorul etajului, are un parapet parțial de zid.

Prin faptul că ferestrele sînt așezate întotdeauna la fața exterioară a stîlpilor, expresia de fațadă plană, lipsită de umbre, diferențiază total arhitectura cu pridvor închis de aceea a Renașterii și neoclasicului, cu ferestrele retrase în zid, cu ancadramente puternice în jurul ferestrelor, ducînd la transferarea ei în alt univers plastic, în cel modern.

Foarte rar, dar se întîlnește totuși pridvorul închis cu stîlpi de zidărie și la parter și la etaje. Fără să părăsească total aspectul arhitecturii cu pridvor închis, acesta pierde totuși expresia rafinată a pridvorului de lemn închis cu geam.

Pridvoarele sînt închise totdeauna cu un singur rînd de ferestre, care se deschid în exterior, rezultînd din acest fapt o dimensiune extrem de mică a cercevelelor, care se traduce plastic printr-o liniatură subțire a peretelui vitrat. Liniatura descrisă de cercevelele pridvorului închis trecînd din liniaturi dese în liniaturi rare, generoase, descrie o întreagă gamă cuprinzătoare de sensuri geometrizate ale înțelegerii arhitectonice a orășeanului, într-un rafinament și o varietate care îmbogățește viziunea plastică a arhitecturii tradiționale. Structura pridvoarelor și liniatura cercevelelor, tratarea balustradei, a parapetelor sînt elemente cu care meșterul arhitect exprimă originala viziune plastică a arhitecturii românești. Pridvorul închis, îmbrățișînd întreaga fațadă, într-o unitate perfectă, fără jocuri volumetrice, este repetarea dezvoltată a pridvorului țărănesc.

Arhitectura urbană din secolul al XIX-lea utiliza înălțimi mari pentru camere, între 4 și 5 metri, înălțimi pe care pridvoarele închise le păstrează și care le conferă o monumentalitate certă.

Apariția unei cornișe tencuite sau cu panouri ornamentate de lemn, balustrada de lemn cu oglinzi (denumirea panourilor de lemn) sau cu traforuri căptușite, interaxele, diferite de cele țărănești, indică drumul urmat în trecerea în urban a pridvorului țărănesc.

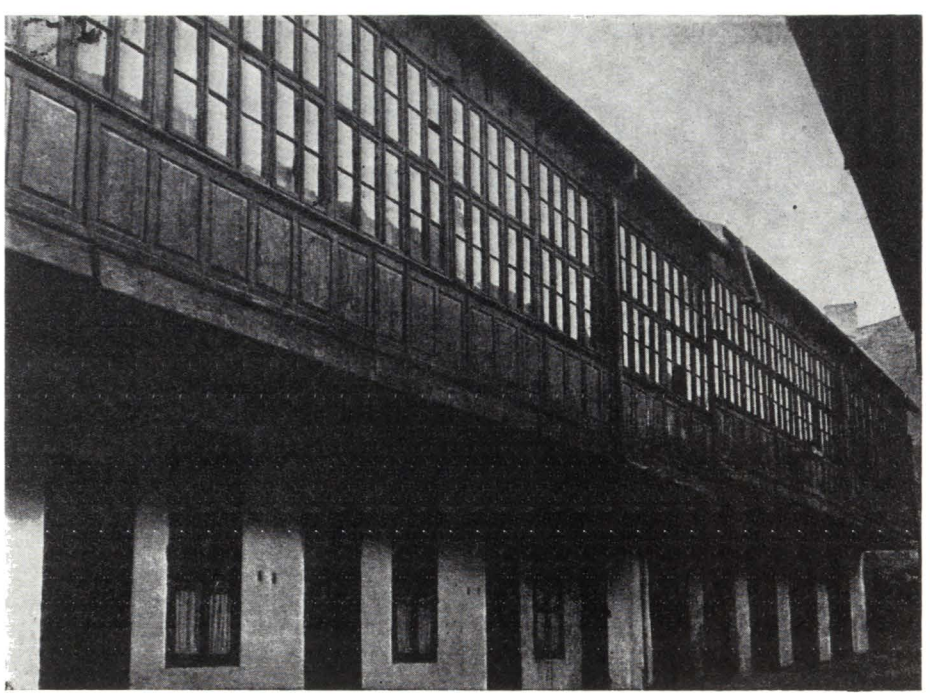


Fig. 3. — Han în Craiova, cca. 1860.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Destul de frecvent apare și parapetul tencuit și spoit în alb, formulă care duce pînă la confundarea arhitecturii vechi românești cu realizările obișnuite ale arhitecturii moderne.

Fenomenul acoperirii porticului și logiilor cu geam apare sporadic în toată Europa încă din secolul al XVII-lea, însă nicăieri nu constituie o determinantă stilistică ca în arhitectura urbană românească. Nu sînt informații despre existența unei arhitecturi cu pridvoare închise cu geam în țările învecinate, iar cele cîteva exemplare rătăcite nu ar putea întuneca strălucirea și autenticitatea arhitecturii românești cu pridvor închis.

Arhitectura europeană cu portice și loggii pe arc, făcută să dureze secole întregi, practică cultul gravitației, al solidității, al pietrei, al eternității. Arhitectura românească cu pridvoare cu structură de lemn, închise sau deschise, întotdeauna cu grindă de lemn, niciodată cu arc, făcută pentru o durată limitată în timp, practică cultul aerianului, al lemnului.

Arhitectura cu pridvor închis este expresia augmentată a arhitecturii țărănești nu numai în dimensiuni, ci și în concentrarea de intuiții și de sensuri plastice.

Nu există decît o singură posibilitate de trecere în major, amplificarea viziunii plastice fundamentale: arhitectura cu pridvor închis menține viziunea plastică fundamentală românească, care e determinată de valorificarea completă a umbrei, rezervîndu-se luminii rolul de bază materială, ca suport imaterialității umbrei. Umbra poate birui ca pondere suprafața luminoasă: raporturile dintre umbră și lumină nu se inversează în favoarea luminii. Continuitatea registrului de umbră nu e niciodată sfîșiată de lumini puternice: stîlpii care o liniază au o culoare neutră, aproape nu se văd. Discursul subtil al arhitecturii nu e ținut de lumina savant dozată și vibrată, ca în arhitectura istorică, ci de umbră cu toate nuanțele ei de penumbră.

Importanța dată spațiului intermediar, pridvorul, în formarea spațiului arhitecturii țărănești și, în consecință, arhitecturii urbane nu poate fi micșorată, fără ca toate sensurile arhitecturii românești să nu fie falsificate. Un registru continuu de umbră suprapus unui registru de lumină sau două registre de umbră suprapuse, despărțite de o balustradă de lemn, formează schema oricărei arhitecturi civile românești, țărănești sau urbane. Jocul orelor pe o suprafață plată luminoasă e mai puțin vizibil decît în penumbrele spațiului intermediar; din această cauză arhitectura țărănească are aspecte atît de diferite în cursul zilei.

În arhitectura boierească raportul între umbră și lumină se inversează: sensul plin și gol se schimbă, nemaiputîndu-se concepe un gol continuu pe toată fațada. Plinul domină, golul e accidental, redus la ferestre rare. Materialitatea luminii biruie umbra. Apariția modenaturii înseamnă necesitatea de a linia, a detalia și înmulți sensurile esențiale pe care arhitectura le

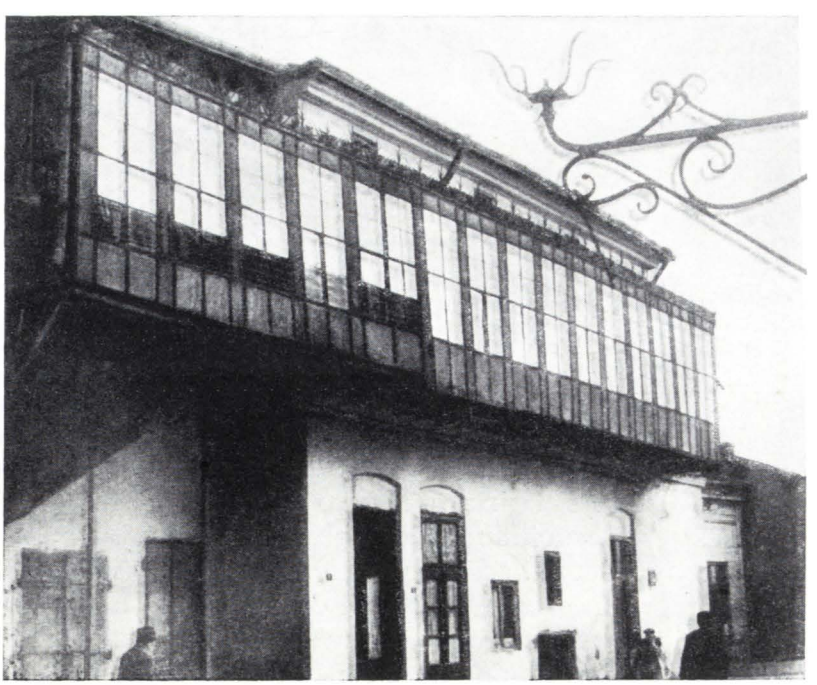


Fig. 4. — Locuință în Botoșani, cca. 1890.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 5. — Locuință în Rîmnicul Sărat, cca. 1880.

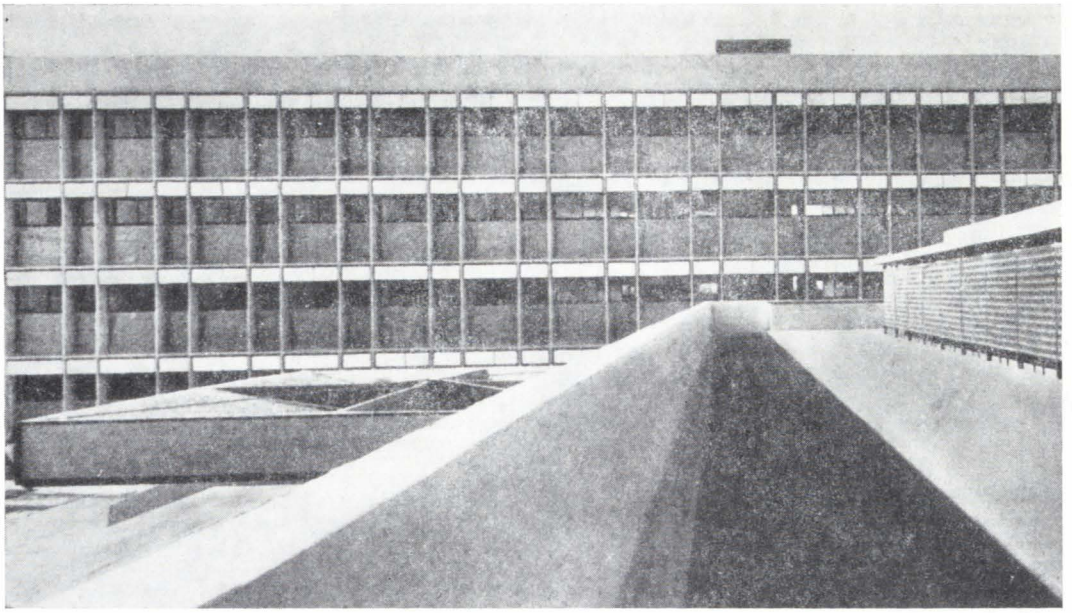
Fig. 6. — Locuință în Botoșani, cca. 1880.

exprimă. Cornișa clasicizantă apare constant sub forme diferite în arhitectura urbană; aparița ei la sate reflectă influența orașului. Aplatisarea acoperișului în arhitectura urbană înseamnă scăderea importanței acestuia ca element plastic, scoaterea lui din circuitul plastic, indiferent dacă se face din cauza schimbării de material.

Pridvorul înseamnă pentru români participarea la natură, la fenomenele cosmice: închis cu geam, îi rămîne doar funcția plastică în casele de raport, dar o păstrează integral în

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a



b

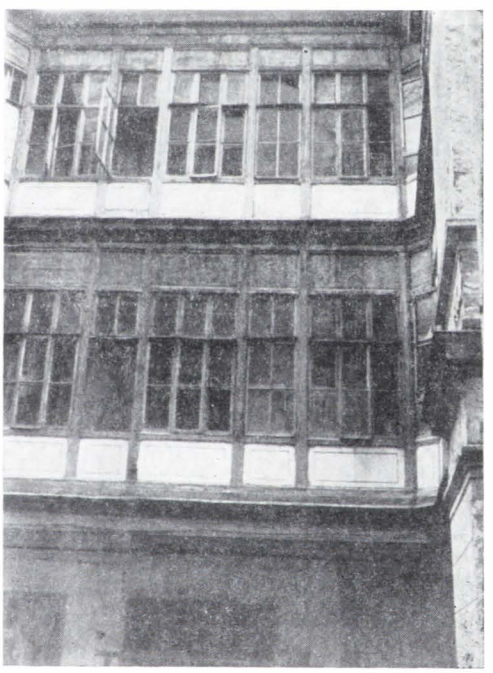


Fig. 7. — a, Imobil administrativ în S.U.A., 1965; b, locuință în București, 1890.

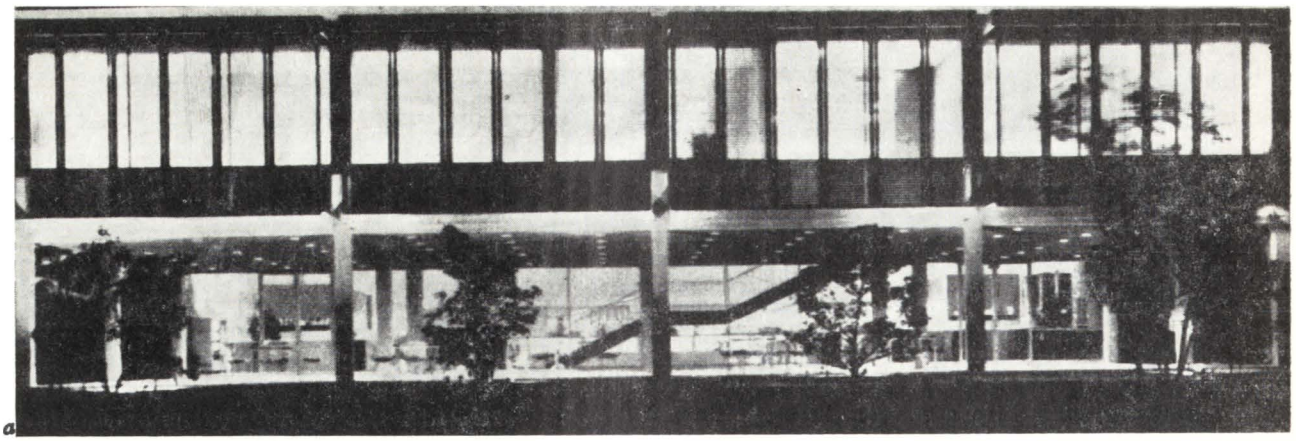
casele unifamiliale. Fereastra izolează de natură, pe cînd pridvorul introduce natura în casă: a fi adăpostit și totuși în mijlocul naturii e problema pe care a rezolvat-o pridvorul. Orășanul nu a renunțat niciodată la acest mod de a-și organiza viața, dar viața urbană l-a făcut să dozeze accesul naturii în casă prin intermediul geamurilor.

Faptul că există în arhitectura urbană străină curți interioare cu galerii deschise nu știrbește cu nimic valoarea pridvorului închis, a acestei realizări plastice românești care trebuie să-și găsească locul în istoria arhitecturii universale ca manifestare stilistică premodernă.

Arhitectura cu pridvor închis prezintă în realizările ei maxime parterul și etajele închise complet cu un perete din structură de lemn și geamuri pe toată fațada, realizînd cu aproape un secol înainte « le pan de verre » al arhitecturii moderne.

Linia oblică a scării în fațadă, accent major caracteristic pentru arhitectura oltenească, apare mai rar în arhitectura pridvorului închis, dar apare totuși. Casa scării nu mai e marcată în fațade decît în cazuri rare.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



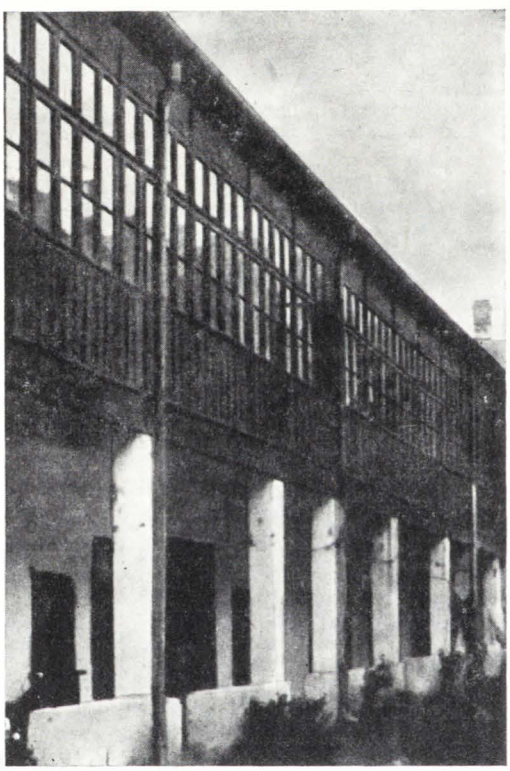


Fig. 8. — a, Imobil administrativ în R.F.G., 1965; b, Locuință în Rîmnicul Sărat, 1880; c, Locuință în Craiova, 1890.

Foișorul dispare total în arhitectura urbană cu pridvor închis; putem urmări însă închiderea foișorului cu geam la casele boierești sau țărănești.

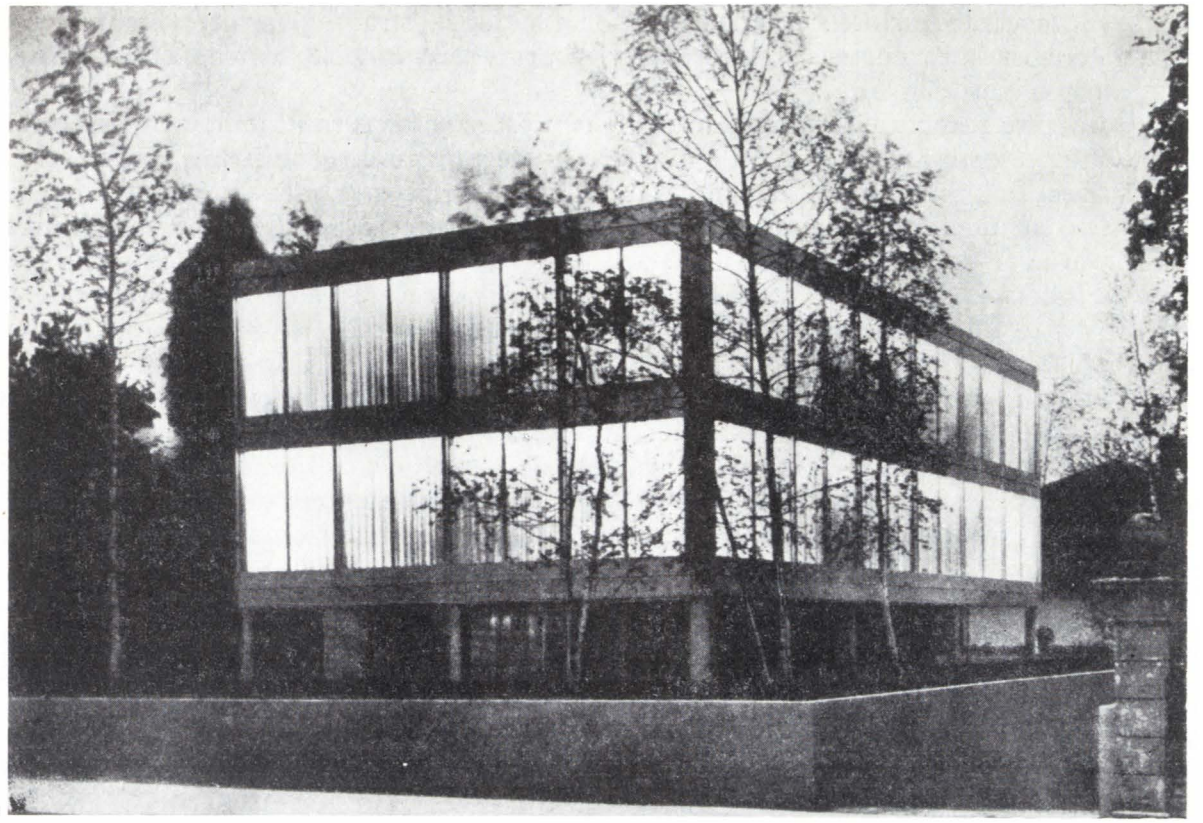
De dimensiuni impresionante, atingînd deseori 50 m și mai mult, fațadele cu pridvor închis au unitatea necesară monumentalității, fără să fie monotone. Stîlpul pridvorului închis este întotdeauna de secțiune pătrată sau dreptunghiulară, fără crestături, fără capitel și bază. Întotdeauna suportă grindă, niciodată arc.

Închiderea pridvoarelor începe abia după ce manufacturile de sticlă se deschid la noi sau în țările înconjurătoare. Astăzi încă procesul închiderii cu geamuri se poate observa în orașe unde există pridvoare acoperite cu geam doar pe sfert sau pe jumătate.

Construcția pridvoarelor închise cu geam a continuat pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea, cu toată prezența masivă a arhitecturii neoromânești și neoclasice. Fenomenul închiderii pridvoarelor cu geam se mai continuă la țară cu o intensitate crescîndă nu numai la casele vechi, ci și la cele nou construite.

Nu se poate spune că nu a existat nici o influență a arhitecturii cu pridvor închis și asupra caselor boierești. Pridvorul închis apare în aripile secundare ale multor case boierești, fără legătură plastică cu corpul principal, păstrîndu-și toată puritatea. Arhitectura în fier de

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro



a

Fig. 9. — a, Imobil administrativ în Berna — Elveția. 1965; b, locuință în București, cca. 1880.

b

la sfîrșitul secolului al XIX-lea nu-și are nici un ecou în arhitectura boierească și neoromânească, dar e prezentă în arhitectura urbană cu pridvor închis, cu stîlpi de fontă și grinzi de fier, cu ferestre de fier, totul într-un caracter aproape modern.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Simbioza dintre arhitectura neoclasică a faţadei la stradă şi arhitectura pur românească a faţadelor spre curte sau interioare cu pridvoare închise se face fără transferuri stilistice dintr-o parte în alta.

Arhitectura românească ţărănească milenară este arhitectura în lemn sau cu parter de zidărie şi etajul în lemn; arhitectura în lemn îşi are determinantele ei stilistice, care se schimbă total dacă se schimbă materialul. Trecerea în major a arhitecturii ţărăneşti trebuia deci să se facă tot într-o arhitectură de lemn, pentru ca datele stilistice generale să nu se schimbe, şi arhitectura urbană românească realizează acest lucru cu pridvoarele ei închise cu geam. Trebuie subliniat că doar fierul este singurul material care are calităţile stilistice ale lemnului şi el poate înlocui lemnul, aşa cum s-a făcut cu succes în arhitectura urbană cu pridvor închis.

Arhitectura cu pridvor închis sau deschis e singura arhitectură civilă urbană autentică românească. Încercările de a realiza o arhitectură de zid urbană cu specific românesc, în speţă arhitectura neoromânească, s-au lovit pe rînd de necesitatea de a clasiciza mulurile şi modenatura chiar cînd porneau de la faţadele ţărăneşti, de a utiliza elementele constructive şi decorative bisericeşti şi de imposibilitatea de a păstra cît de cît neştirbită viziunea arhitectonică a ţăranului român.

Cum se explică lipsa de preocupare şi înţelegere pentru sensurile şi funcţia arhitecturii cu pridvor închis în arhitectura modernă?

Influenţa culturii apusene care s-a manifestat începînd cu primele decenii ale secolului al XIX-lea a însemnat într-o oarecare măsură slăbirea legăturilor cu arhitectura pridvorului închis. Admiraţia pentru monumentalul dimensional al goticului şi al neoclasicului din Occident făcea să nu mai fie posibilă aprecierea arhitecturii cu pridvor închis, care nu recurgea la dimensiuni pentru a impresiona, ci la o concentrare de sensuri plastice cu minimum de mijloace materiale, făcînd umbra şi reflexul să joace un rol nemaiîntîlnit în altă arhitectură şi dînd luminii strălucirea crudă a spoielii de var.

De altfel era imposibil pentru constructorii secolului al XIX-lea să intuiască valorile premoderne ale arhitecturii cu pridvor închis, cu un secol înainte ca arhitectura modernă să fi ajuns la apogeu. De ce însă şi astăzi se menţine indiferenţa şi neînţelegerea pentru arhitectura urbană cu pridvor închis e uşor de explicat: pe de o parte a fost puţin cunoscută, iar pe de altă parte ea a subzistat mai mult în cartierele sărăcăcioase ale oraşelor de provincie; în al treilea rînd, lumea oraşelor noastre nu suportă camerele neventilate direct: aversiunea pentru funcţia rea s-a transformat în aversiune plastică.

Faptul că din 1880 pînă astăzi pridvorul închis nu a constituit motiv de inspiraţie pentru arhitecţii români nu dovedeşte insensibilitatea arhitecţilor faţă de acest element arhitectural tradiţional, ci pur şi simplu pierderea contactului din lipsă totală de documentare, ceea ce a făcut să se piardă din vedere aportul pe care ar fi putut să-l aducă în arhitectura noastră civilă urbană contemporană.

Ce poate să aducă arhitectura veche urbană cu pridvor închis arhitecturii noastre actuale? Conştiinţa că ne aflăm cu valorile arhitecturii de tradiţie în actualitate, că putem acţiona în deplină libertate, fără să fim nevoiţi să copiem, că putem înscrie valori universale în arhitectura contemporană va da arhitecţilor măsura autenticităţii lor în creaţie.

Constatarea că arhitecţii români au optat pentru arhitectura contemporană fără ezitare, părăsind orice încercare neoromânească sau neoclasică încă de acum zece ani, e de fapt biruinţa sentimentului subconştient încă al apropierii arhitecturii tradiţionale de sensurile arhitecturii contemporane.

Nimeni nu poate gîndi să redea pridvorului închis funcţia veche de galerie de circulaţie, dar prin utilizarea cu înţelegere a funcţiei lui plastice arhitectura românească îşi va recăpăta autenticitatea, singura posibilitate de a înscrie valori în mişcarea arhitecturală modernă, bineînţeles corelată cu valorile plastice ale pridvorului ţărănesc.

Arhitectura cu pridvor închis va putea astfel să iasă din nou în arhitectura străzii, exprimînd programe noi în înţelegerea tradiţională şi modernă a arhitecturii.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PROBLEME URBANISTICE ALE ORAŞULUI CLUJ ÎN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA

de MARGARETA BENKÖ

Cercetările privind viaţa artistică de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul celui de-al XIX-lea, în Transilvania în general şi la Cluj în special, duc la constatarea apariţiei unor preocupări conştiente pentru înfrumuseţarea oraşului, pentru urbanistică. Întregul material documentar referitor la problemă este o mărturie a acestei preocupări, care a influenţat toată activitatea artistică, arhitectura şi sculptura monumentală în primul rînd. În acelaşi timp, studierea izvoarelor arhivistice referitoare la începuturile urbanisticii înlesneşte o interpretare mai precisă decît pînă acum a relaţiilor dintre baroc şi clasicism, precum şi a triumfului celui din urmă, interpretare care se încadrează firesc în dezvoltarea social-economică.

Apariţia problemelor urbanistice e întotdeauna o consecinţă a urbanizării în ritm accelerat. Însă, în ţările Europei răsăritene, deci şi în Transilvania, oraşele s-au dezvoltat încet, datorită ritmului lent de dezvoltare a capitalismului. De aceea şi problemele de urbanistică au apărut concret abia la începutul secolului al XIX-lea. Deşi preocuparea în acest domeniu se constată încă de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, traducerea în faptă este o realizare de-abia a secolului următor şi ea ar fi de neimaginat fără specialişti-ingineri şi fără un control al construcţiilor. Spre deosebire de practica dinainte, clasicismul realizează şi controlul asupra construcţiilor particulare şi aceasta cu ajutorul aceluiaşi nou specialist, inginerul.

La sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul celui de-al XIX-lea, cu problemele de urbanistică deci se ocupa deja inginerul, iar rezolvarea sarcinilor lui e înlesnită de foruri superioare, pe cale oficială. În Transilvania, un rol de seamă ca for superior l-a avut Direcţiunea Construcţiilor — *Aedilis Directio* —, înfiinţată în timpul lui Iosif al II-lea. Dat fiind că din 1790 sediul direcţiunii se afla în cel mai mare oraş transilvănean, la Cluj, se înţelege de la sine că ea s-a ocupat cu precădere de problemele urbanistice ale acestui oraş [1]. Aceasta cu atît mai mult, cu cît aici se afla şi reşedinţa Guberniului şi a Dietei, ceea ce reclama ca oraşul, care avea de înfruntat problemele edilitare ale populaţiei în permanentă creştere, să ofere un cadru demn pentru instituţiile centrale stabilite aici. Consiliul municipal al Clujului îşi dădea seama de importanţa problemelor legate de construcţii, de aceea a încercat să uşureze soluţionarea lor prin angajarea unui inginer permanent [2], iar mai apoi prin înfiinţarea unei *Comisii de construcţii* [3].

Se ridică întrebarea: care erau sarcinile ce reveneau Comisiei de construcţii şi pe ce căi s-a încercat soluţionarea lor?

În prima jumătate a secolului al XIX-lea, cel mai mare obstacol în extinderea şi dezvoltarea oraşului era sistemul de ziduri şi de bastioane medievale, care, în urma repara-

[1] Arh. st. Cluj. Arh. oraşului Cluj. *Protocollum oeconomicum-politicum* (în continuare *Prot. oec.-pol.*), 1806, p. 323; 1810, p. 100; 1811, p. 461; 1813, p. 871—874; 1817, p. 385; 1820, p. 681; 1838, nr. 1 054, p. 879, 883 şi 898; 1839, p. 71 şi 502. *Protocollum centum viralis* (în continuare *Prot. centumv.*), 1827, p. 9, 37, 98 şi 99; 1830, p. 65.

[2] *Prot. centumv.*, 1832, p. 53—54.

[3] *Ibidem*, 1838, p. 318.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

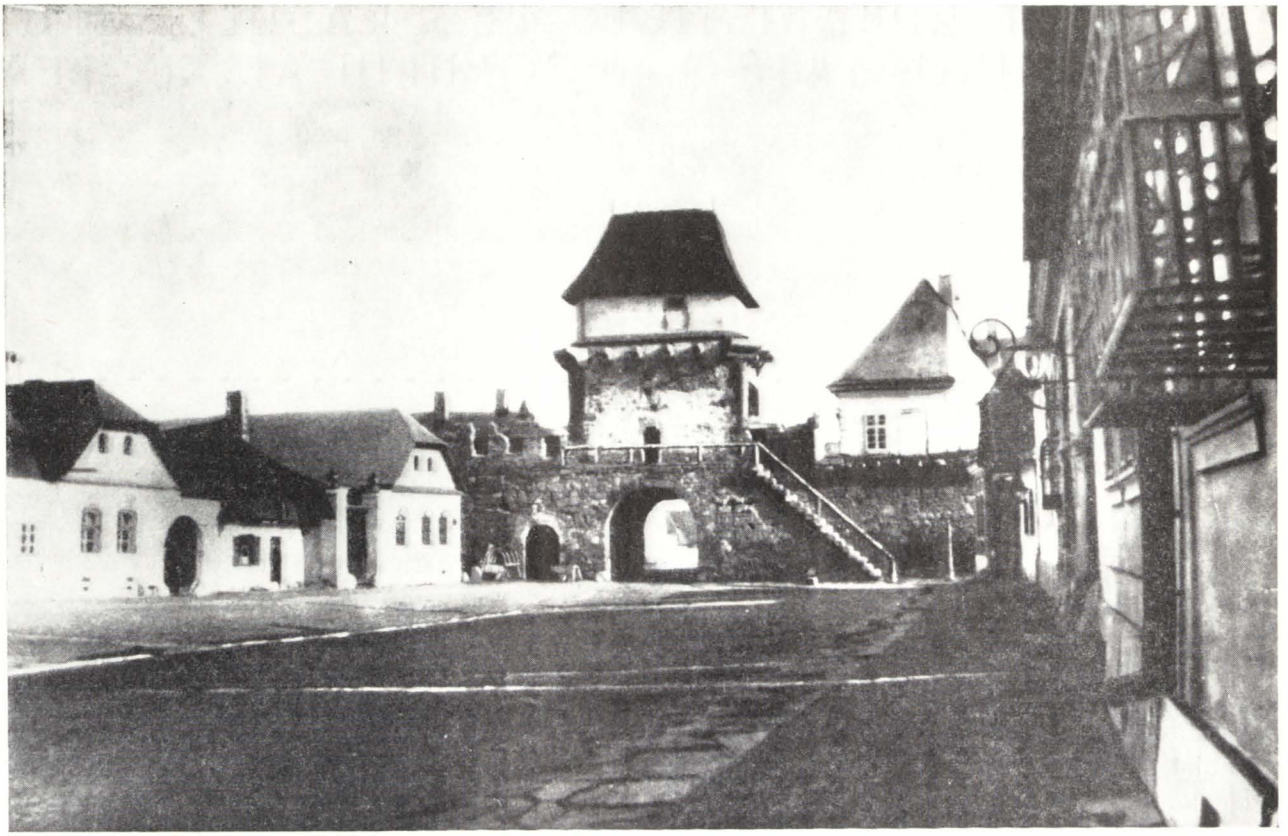


Fig. 1. — Bastionul și zidul din Strada Ungurească (Foto F. Veres, 1859).

țiilor făcute în secolul al XVIII-lea, din loc în loc s-au păstrat în stare destul de bună pînă în epoca tratată. Dar acum zidul nu mai reprezenta și hotarul teritoriului locuit, el fiind considerabil depășit. Denumirile străzilor sînt semnificative pentru procesul desfășurat, căci ele fac distincție între porțiunea internă și cea externă a străzilor, în funcție de poziția lor față de zidul cetății.

La sfîrșitul secolului al XVIII-lea se parcelase deja « șanțul de apă » (secat), deschizîndu-se pentru circulație portița bastionului de la intrarea în oraș dinspre est (fig. 1); în secolul al XIX-lea însă, s-a urmărit dărîmarea în întregime a sistemului de ziduri și bastioane. Față de această tendință, Aedilis Directio, avînd în vedere tradițiile și trecutul istoric al orașului, n-a admis să fie dărîmate decît porțiunile de zid care, din cauza stării lor proaste, reprezentau o primejdie. Pentru oraș însă, dărîmarea zidurilor a însemnat o sursă de materiale, piatră în primul rînd, pentru un mare număr de construcții publice. De aceea nici nu prea s-au respectat dispozițiile — de altfel prea puțin categorice — date de către Aedilis Directio, iar ca urmare, cu sau fără motiv, zidurile au fost dărîmate neîntrerupt [4].

Ideea de a se da un nou aspect orașului într-o unitate armonioasă cu înfățișarea sa cea veche nu le-a trecut prin minte mai marilor orașului. Nici Aedilis Directio n-avea o poziție clară și hotărîtă în această privință. Ideea respectului față de monumentele de arhitectură se conturează abia în deceniul al 5-lea. Astfel, concomitent cu construirea sfatului orășenesc, notarul orașului, într-un discurs cu accente dramatice, a pledat pentru salvarea porțiunii de zid care urma să fie dărîmată. Sfatul a crezut atunci că a găsit rezolvarea prin hotărîrea ca toate pietrele cu inscripții din zidul cetății să fie zidite, din motive de pietate, în peretele clădirii primăriei [5]. Un discurs n-a putut, desigur, opri procesul în

[4] Jakab E., *Kolozsvár története* (Istoria orașului Cluj), vol. III, Budapesta, 1888, p. 536—539 și 556—568. *Prot. oec.-pol.*, 1829, p. 641; 1831, p. 70; 1837, p. 325; 1838, p. 185; 1839, p. 14, 203 și 240; 1840, p. 97; 1841, p. 217—218; 1842, p. 384, 566 și 995; *Prot. centumv.*, 1834, p. 20; 1836, p. 11—12.

[5] *Prot. centumv.*, 1843, p. 251.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 2. — Strada Mănăștirului (Foto F. Veres, 1859).

Fig. 3. — Strada Ungurească (Foto F. Veres, 1859).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

desfășurare și zidurile și bastioanele medievale ale Clujului au fost dărîmate cu prilejul amenajării orașului.

Dacă în această perioadă respectul față de vestigiile trecutului era destul de relativ, în schimb atenția față de noile construcții reclamate de nevoi cotidiene se afla în centrul preocupărilor. Problemele care se iveau acum se pot încadra în trei categorii: 1) Amenajarea Pieței Mari; 2) Reglementarea construcțiilor noi; 3) Aprovizionarea cu apă a orașului, iluminatul public, pavarea străzilor, salubritatea orașului (de acestea din urmă nu ne ocupăm acum, ele nefiind în strînsă legătură cu problema constituirii fizionomiei orașului).

La Cluj s-au făcut încercări de amenajare a Pieței Mari (azi Piața Libertății) încă de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea [6], dar realizări concrete au avut loc abia în secolul al XIX-lea. În această privință se urmăreau două scopuri: descongestionarea Pieței Mari și înfrumusețarea ei. Aspectul aglomerat prezentat de Piața Mare era în flagrantă contradicție cu principiul clasicismului, care tinde spre sistematizare și spre o imagine de spațiu amplu. Erau îngrămădite acolo nenumărate dughene, un post de santinelă, într-un colț erau instrumentele de tortură uitate din evul mediu (stîlpul infamiei, « cușca țiganilor »), precum și mari cantități de gunoaie, iar cînd ploua noroiul cuprindea toată întinderea. O problemă mare o constituiau dughenile cîrpăcite din lemn, vechi și dărăpănate, căci Piața Mare a fost secole de-a rîndul locul tîrgului și freamătul vieții din prăvălii însemna bunăstarea cetățenilor orașului. E lesne de înțeles că problema desființării totale a pieței, care se afla în loc central, n-a putut fi încă ridicată. Avînd în vedere însă că nici dezordinea medievală nu mai putea fi tolerată, remediul li se părea a fi modernizarea pieței.

În ciuda tuturor protestelor, o parte din dugheni au fost mutate în străzile laterale sau în afara porții Mănăștur ului, iar cele rămase au fost refăcute și vopsite în verde [7]. Reglementarea timpului de vînzare în piață a făcut posibilă îndepărtarea zilnică a gunoiului adunat, iar pavarea pieței a făcut să dispară marea de noroi din interiorul orașului. Postul de santinelă a fost de asemenea desființat, iar stîlpul infamiei și « cușca » au dispărut pe neobservate. Aceasta din urmă a ajuns în cartierul țigănesc, dar prin deceniul al 4-lea și populația acestui cartier a ridicat proteste împotriva ei, deoarece strica aspectul străzii și servea drept amuzament străinilor care veneau în oraș [8].

În urma amenajării, Piața Mare a devenit mai spațioasă, dar era încă departe de a fi frumoasă, cu toate că acesta era scopul urmărit. Multe dintre casele din jurul Pieței Mari îmbrăcaseră un aspect nou în perioada aceea; tot aici s-a înălțat și monumentul comemorativ în amintirea vizitei împăratului Francisc I, s-a proiectat o fîntînă arteziană [9], iar comitatul Solnoc interior aduna bani pentru un monument comemorativ în cinstea guvernatorului Bánffy [10]. În același timp, biserica romano-catolică a hotărît construirea unui turn mare în locul clopotniței sărăcăcioase [11]. Din toate acestea, în afară de monumentul comemorativ al vizitei imperiale nu s-a realizat decît turnul, dar multele proiecte sînt o mărturie a intențiilor și a faptului că se încerca înfrumusețarea pieței prin mijloace artistice. Turnul, construit pe o latură a bisericii, eclipsa însă monumentul comemorativ, care apărea atît de neînsemnat și inutil, încît în cele din urmă atît el, cît și portalul în stil baroc al bisericii, au trebuit să fie mutate în altă parte.

Prima încercare de amenajare a Pieței Mari nu s-a soldat deci cu succes deplin. Aspectul de îngrămădeală a fost lichidat doar în parte, iar creațiile menite să înfrumusețeze piața se defavorizau reciproc, ca efect. Apoi păstrarea pieței aici perpetua o situație ce trebuia înlăturată. Într-o ședință a consiliului municipal se discuta, pe un ton revoltat, că cei ce vin la piață își leagă caii de monumentul comemorativ [12]. Cu toate acestea, însuși faptul că s-a pus în discuție problema pieței poate fi considerat drept un rezultat pozitiv.

Controlul lucrărilor la noile construcții, precum și sistematizarea străzilor noi, s-a realizat cu mai mult succes. Majoritatea construcțiilor, spre deosebire de secolele anterioare,

[6] Jakab E., *op. cit.*, p. 477—480 și 625—627.

[7] *Prot. oec.-pol.*, 1841, p. 33; 1845, p. 205. *Prot. centumv.*, 1840, p. 22.

[8] *Prot. oec.-pol.*, 1839, p. 460.

[9] *Ibidem*, 1805, p. 427; 1830, p. 640, 643.

[10] *Prot. centumv.*, 1823, p. 31 și 163; 1824, p. 24.

[11] *Ibidem*, 1814, p. 95; 1836, p. 11—12.

[12] *Ibidem*, 1842, p. 19.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nu s-a mai concentrat în centrul orașului, ci de-a lungul liniei principale care tăia orașul pe axa est-vest, pe Strada Mănăștiurului (fig. 2) și pe strada numită Strada Ungurească (fig. 3), precum și pe Strada Mijlocie interior, paralelă cu aceasta din urmă [13]. Începînd cu sfîrșitul secolului al XVIII-lea, Aedilis Directio insistă să-i fie prezentate planurile de construcții, dar dispozițiilor sale li s-a dat urmare în mod serios abia după ce și Comisia de construcții a orașului a cerut același lucru [14]. La verificarea oficială a planurilor nu se controlau clădirile din punct de vedere estetic, ci se verifica doar dacă a fost respectată linia dreaptă a străzii [15]. Direcția și lățimea străzilor făcute acum erau determinate pe baza măsurătorilor executate de ingineri, cu o deosebită grijă pentru ca ele să fie drepte. Din acest punct de vedere s-a acordat o mare atenție și s-au obținut rezultate bune în cazul Străzii Mănăștiurului exterior, unde — înainte fiind mai ales grădini și case mici de lemn — alinierea străzii s-a putut face fără greutate. Acolo unde noua linie a străzii primejduia integritatea unui teren proprietate particulară, orașul oferea schimb de teren sau despăgubire, iar în cazurile în care se ocupa prin construcție vreo porțiune de teren în plus, orașul pretindea răscumpărarea terenului încorporat. În scopul de a se împiedica ridicarea unor construcții în mod arbitrar, Comisia de construcții și Sfatul au dat dispoziții severe maiștrilor constructori ca să prezinte planurile, sub amenințarea că cei ce se vor eschiva, lucrînd « împotriva podoabei orașului », vor fi obligați să dărîme ceea ce construiseră [16]. Menținerea liniei drepte a străzii a constituit o problemă serioasă și în cazul construirii primăriei, deoarece frontul celor două clădiri vecine nu era aliniat. Măsurătorile inginerești au stabilit amplasarea zidului dinspre stradă în raport cu noua casă Kendeffy [17] și cu casa ordinului minoriților. Cu ocazia renovărilor de mai tîrziu, și frontul celorlalte clădiri a fost adus la această linie.

Desigur, noile dispoziții au provocat nenumărate discuții, mai ales între constructori și Comisia de construcții, dar s-au ivit și cazuri în care chiar Consiliul municipal și Comisia de construcții au fost în controversă, într-o problemă sau alta. Așa, de exemplu, cînd s-a zidit casa unuia dintre cei mai buni maiștri constructori din Cluj, Iosif Weixelbraum, discuțiile s-au purtat în legătură cu pavilionul care era mai ieșit decît frontul caselor. În numele Comisiei de construcții, inginerul Ioan Schilling cerea nu numai să se dărîme casa lui Weixelbraum, dar pretindea Sfatului să interzică printr-o hotărîre construirea caselor cu pavilioane. Sfatul s-a opus, susținînd că, deoarece nu întregul front, ci numai pavilionul era mai în afară decît linia stabilită, casa fiind altfel frumoasă și împodobind strada, nu poate dispune dărîmarea. De asemenea n-a interzis nici construcțiile cu pavilioane, cu obligația pentru constructori de a respecta alinierea clădirilor [18].

Am considerat că e bine să menționăm acest caz, fiindcă, în fond, aici nu era vorba de o controversă între două foruri oficiale, ci de ciocnirea dintre principiile arhitecturale vechi și cele noi. Stilul clasicismului menținea ritmul de compartimentare baroc al fronturilor, dar în acest stil pavilioanele depășeau cu puțin planul de bază. Devierea de la acest principiu provoca nemulțumiri printre adepții noului stil, chiar și atunci cînd clădirea în cauză în alte privințe nu păcătuia împotriva normelor clasicismului. Controversa menționată mai atrage atenția și asupra împrejurării că, analizînd modificările locale ale stilului de construcție clasicist, nu se poate trece cu vederea nici activitatea Comisiei de construcții, dispozițiile și hotărîrile sale.

În ce privește încercările de modificare a liniei străzilor, s-au făcut și în centrul orașului, dar aici posibilitățile erau reduse. Aici era controlat cu o mare rigurozitate materialul de construcții. Pe cîtă vreme în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, de pildă, majoritatea caselor din orașul vechi erau de lemn, în secolul al XIX-lea Sfatul interzice folosirea

[13] În cazul Străzii Mănăștiurului și a Străzii Ungurești, atributele distinctive de « interior » și « exterior » nu le folosim, deoarece este vorba deopotrivă despre părțile extra- și intramurale ale pomenitelor străzi. Denumirea actuală a străzilor despre care s-a vorbit este următoarea: Strada Mănăștiurului exterior — str. Moților; Strada Mănăștiurului interior — str. 30 Decembrie; Strada Ungurească interior și Strada Ungurească exterior — bulevardul Lenin; Strada Mijlocie interior — str. dr. Petru Groza.

[14] *Prot. oec.-pol.*, 1838, p. 879 și 883; 1841, p. 435; 1842, p. 773 — 774; 1843, p. 235 și 454. *Prot. centumv.*, 1843, p. 111.

[15] *Prot. oec.-pol.*, 1843, 729 1.

[16] *Ibidem*, 1843, p. 695.

[17] *Ibidem*, 1842, p. 843.

[18] *Prot. juridicum*, 1840, p. 489 și 501—502.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

acestui material [19]. Unul din motivele dispoziţiei era primejdia de incendiu; se interzicea mai ales folosirea materialului lemnos la construirea hornurilor, aşa cum se obişnuia în trecut [20]. Celălalt motiv — şi pentru noi în cazul de faţă acesta este mai interesant — a fost îmbunătăţirea calităţii construcţiilor orăşeneşti, tendinţa ca loturile centrale să îmbrace în cît mai scurtă vreme aspectul unui oraş modern, desigur după concepţia epocii. Tendinţa aceasta se manifestă însă şi în legătură cu cartierele mărginaşe ale oraşului. Unuia dintre nobili, de exemplu, i s-a interzis încă la începutul secolului ca pe frontul dinspre stradă al terenului pe care-l avea în piaţa tîrgului de vite să-şi construiască un grajd, chiar de piatră, cu motivarea că locul fiind pe piaţă « strică aspectul » şi « este neplăcut » pentru străini [21].

Fig. 4. — Casele cu trepte din oraşul vechi (Foto F. Veres, 1859).

Pe lîngă aceea a materialului de construcţii, o altă problemă specifică privind centrul oraşului a fost şi aceea a uşilor de la pivniţe ce se deschideau direct în stradă. Alături de casele burgheze construite în noul stil, uşile exterioare ale pivniţelor la casele vechi ale negustorilor aveau un aspect neplăcut. De aceea, proprietarii au fost obligaţi să le desfiinţeze [22].

De asemenea, prin hotărîri ale Sfatului s-a reglementat şi numărul de trepte din faţa prăvăliilor şi uşilor de intrare (fig. 4). Din dările de seamă ale Comisiei de construcţii reiese că unele dintre case aveau pînă la 5—6 trepte, care, ocupînd adeseori jumătate din trotuar, nu numai că stricau alinierea, dar scările, ca obstacole în circulaţie, seara, puteau primejdui chiar integritatea fizică a trecătorilor. De aceea Comisia de construcţii a hotărît ca pe viitor înspre stradă să nu se mai facă decît două trepte, iar cei ce ar avea mai multe să fie obligaţi să le dărîme [23]. Dar deşi s-a revenit în mai multe rînduri asupra acestei probleme, multe case vechi stau şi azi mărturie că nu toată lumea a fost de acord cu această hotărîre.

[19] *Prot. centumv.*, 1830, p. 20 şi 65.

[20] *Prot. oec.-pol.*, 1813, 871—874; 1842, p. 1 062; 1844, p. 277.

[21] *Prot. juridicum*, 1811, p. 711.

[22] *Prot. centumv.*, 1840, p. 198. *Prot. oec.-pol.*, 1841, p. 260; 1842, p. 591.

[23] *Prot. oec.-pol.*, 1845, p. 1 132 — 1 134, 1 217—1 218 şi 1 422; 1846, p. 108.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ordinea severă a stilului clasicismului interzicea și balustradele de la intrarea caselor de pe Strada Mănăștiturului și de pe Strada Ungurească [24], ba mai mult, ea reglementa chiar măsura în care gratiile de la ferestre puteau depăși planul peretelui [25]. Dispoziția aceasta din urmă trebuie să fie cauza că la prea puține case în stilul baroc mai există azi la ferestre gratiile, cu frumoase ornamente din fier forjat, originale.

După cum reiese din succinta prezentare de mai sus, stilul clasicismului s-a impus și la noi în problema amenajării orașului. El s-a angajat în lupta împotriva înghesuirii medievale și pentru crearea de spații largi și de fronturi aliniate. Multe dintre străzile de azi își datoresc aspectul lor ordonat acestui fapt. Chiar dacă nu toate tendințele de înnoire ale secolului al XIX-lea au fost traduse în faptă și chiar dacă azi nu mai putem fi de acord cu unele soluții — cum ar fi desființarea sistemului de bastioane ale fostei cetăți — secolul al XIX-lea are merite incontestabile în constituirea imaginii urbanistice a Clujului de azi.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOTE DE LECTURĂ

PAUL PETRESCU şi PAUL H. STAHL

Scoarţele româneşti

Bucureşti, Editura Meridiane, 1966, 32 de pagini text, 105 ilustraţii, din care 71 colorate.

Publicarea unei lucrări despre scoarţele româneşti aduce în lumină unul din domeniile cele mai interesante ale artei populare. În întreaga Peninsulă Balcanică, în Asia Mică, în nordul Africii, scoarţele (cunoscute mai ales sub numele de *kilim*) constituie obiecte de mare răspîndire, la care, alături de centre unde lucrează meşteri specializaţi ce produc marfă pentru vînzare, lucrează şi un număr mare, anonim, de femei ţesătoare care fac scoarţe pentru a-şi înzestra gospodăria. Legătura scoarţelor româneşti cu cele sudice, asemănătoare, face ca prin publicarea lucrării să se cunoască aspectele particulare româneşti ale unui fenomen cu largă răspîndire.

Autorii încep prin a preciza rostul scoarţelor în viaţa ţărănească, deosebit de rostul covoarelor orăşeneşti, întrucît sînt utilizate pentru a fi aşezate nu pe jos, ci pe perete. De aici ele coboară pe paturi, mai rar pe mese, laviţe. Autorii insistă asupra modului de folosinţă, pe care îl leagă de însăşi originea numelui de scoarţă, scoarţa din textile amitind scoarţa copacului şi funcţia ei în interioarele arhaice (fixată de perete, izola de curenţii de aer rece şi de răceala peretelui); decorul celor mai vechi piese, cu dungi paralele, colorate alternant, aminteşte încreţiturile de pe scoarţa copacilor. În acelaşi timp, autorii disting scoarţa de covor prin tehnica de lucru a fiecăruia. Scoarţa fiind alcătuită din fire împletite, ţesute în război, se deosebeşte de covorul cu fire înnodate; în literatura internaţională a problemei, aceste tehnici sînt numite diferit, *tapis* şi *kilim* în franceză, *knotting* şi *weaving* în engleză.

După descrierea modului de lucru al scoarţelor din gospodăriile ţărăneşti şi a culorilor folosite, autorii expun şi clasifică piesele textile după un principiu caracteristic artei şi plin de interes, întrucît duce la clasificări clare şi scoate în relief etapele unei evoluţii ce porneşte din preistorie şi ajunge în zilele noastre. Astfel, primul şi cel mai vechi strat de ţesături destinate împodobirii interiorului este considerat drept fondul pe care se dezvoltă ulterior scoarţele româneşti. Este vorba de « lăicere », al căror nume vine de la faptul că se aşază pe laiţe, şi de « păretare », care indică aşezarea lor pe pereţii încăperilor. Păretarele şi lăicerele sînt caracterizate de autor prin lipsa unei borduri şi prin repetarea decorului aşezat în fîşii succesive, perpendicular pe lungimea ţesăturii. Treptat, decorul, la început simplu, se complică; pe fiecare dungă pot fi aşezate motive mărunte obişnuite ţesăturilor româneşti. În cele din urmă intervin motivele florale. Asemănările cu ţesăturile similare ale altor popoare sau vechimea principiului geometric alternant în decor sînt clar expuse. A doua etapă o constituie scoarţa propriu-zisă, mai lată ca păretarul sau lăicerul; ea foloseşte două sau trei foi cusute alături, dar rămîne la acelaşi principiu de decor. A treia fază este marcată de dispariţia dungilor verticale, care sînt înlocuite cu motive geometrice mai mari, aşezate uneori concentric. A patra categorie o formează scoarţele cu bordură şi centrul dominat în continuare de un decor geometric.

Categoriile de mai sus pot fi de fapt cuprinse într-o singură mare categorie, a ţesăturilor de lînă caracterizate prin ceea ce stă la baza întregii noastre arte populare vechi, decorul geometric. Este poate unul din domeniile cele mai bine realizate, în care decorul geometric îşi găseşte o aplicare largă, de o varietate nebănuită. Scoarţele cu acest decor sînt într-un fel puse în opoziţie de către autori cu ceea ce avea să fie cuprins sub numele de scoarţă orientală, la care cîmpul central mărginit de o bordură are o compoziţie organizată, cu animale, plante, oameni costumaţi, ce par a figura elementele unui basm oriental.

Lucrarea clasifică scoarţele româneşti şi după regiunile în care au fost lucrate, precizînd caracteristicile fiecăreia. Mai preţioasă ne pare însă prima clasificare, pe baza decorului, însăşi descrierea pe regiuni fiind obligată să recurgă la ea.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Tratarea problemei scoarţelor româneşti ar fi fost desigur mai completă dacă se analizau în paralel scoarţele ţărăneşti şi cele boiereşti sau orăşeneşti. Autorii menţionează în trecere că aceste scoarţe erau şi în folosinţa clasei boiereşti. Putem spune că ele erau larg folosite şi adesea chiar lucrate şi de către femeile şi fetele din oraşe, că erau printre piesele citate obişnuit pe foile de zestre din trecut. De altfel, în zestrea fetelor de la ţară scoarţa continuă şi astăzi să figureze la loc de cinste. Plimbarea miresei, aşezată în carul de nuntă, pe lada de zestre învelită cu scoarţe, este încă familiară în unele regiuni. În trecut, rostul lor era şi mai mare; nu lipseau nici din palatele domneşti, nici din corturi, şi erau purtate în refugiu, la vreme de restrişte. Piedica de care s-au izbit autorii — lipsa pieselor vechi şi a celor despre care să se ştie precis că au fost lucrate pentru interioare boiereşti, mănăstireşti, domneşti — împiedică efectuarea unor comparaţii fructuoase. Desigur, aceste comparaţii ar fi interesat nu atît păretarele, lăicerele, bazate pe decorul geometric, simplu, care este asemănător pretutindeni, doar dimensiunile variind, cît mai ales scoarţele denumite orientale, care probabil au pătruns mai întîi în interioarele boiereşti şi în general în ale celor înstăriţi. Comerţul din trecut cu sudul Dunării include scoarţele printre piesele importate. Atelierele unora din oraşele Bulgariei sau Iugoslaviei produceau mari cantităţi de scoarţe destinate comerţului. Cînd documentele vor permite o cunoaştere mai largă a acestui aspect, se vor lămuri şi alte probleme, deşi aceste documente menţionează numai existenţa unor scoarţe, nu şi alcătuirea decorului lor. Asemănările ce merg pînă la identitate dintre unele produse lucrate la Ciprovţi, spre pildă, cu scoarţele din sudul României nu pot fi trecute cu vederea. Alte aspecte însă, cum ar fi lipsa decorului cu personaje omeneşti (cu păpuşi) din zona imediat vecină a Serbiei, ridică problema diferenţei dintre scoarţele olteneşti şi cele sîrbeşti.

În general, pe lîngă prezentarea unor imagini de mare frumuseţe, în care piesele sînt alese cu competenţă, lucrarea are meritul de a fi lămurit aspectele esenţiale ce pot fi clarificate pe baza materialului cunoscut pînă în prezent. Abundenţa de material colorat ar fi cîştigat însă prin eliminarea acelor exemplare care falsifică culorile scoarţelor; se văd nuanţe de galben inexistente în realitate, verdele este şi el adesea fals. Totuşi, şi din punctul de vedere al prezentării grafice lucrarea este reuşită, aspectul cărţii sporind valoarea reală a textului.

ANCA CIOBANU

VALERIU BUTURĂ

Muzeul etnografic al Transilvaniei, Cluj,

Bucureşti, 1966, 29 p., 32 f. pl.

În anul 1922 s-au pus bazele înfiinţării la Cluj a unui muzeu etnografic al Ardealului. În 1928, Romulus Vuia, făcînd o prezentare a acestui muzeu, arăta că activitatea lui este orientată în trei direcţii: îmbogăţirea şi păstrarea colecţiilor, orînduirea lor sistematică în vederea expunerii şi utilizarea materialului colecţionat pentru cercetători. Se pune în acelaşi timp problema înfiinţării unei secţii în aer liber. Numărul de obiecte colecţionate era extrem de mic, muzeul neavînd nici în al cincilea an de activitate un buget anual propriu.

După aproape 40 de ani, Valeriu Butură face o nouă prezentare a muzeului. În acest răstimp s-a colecţionat un impresionant număr de obiecte, aria de reprezentare a muzeului cuprinzînd sate aflate între Maramureş şi Ţara Oltului, din Carpaţii Orientali pînă în Cîmpia Aradului. S-a urmărit în mod special cercetarea zonelor trecute cu vederea sau nestudiate în suficientă măsură în trecut.

În ultimele două decenii s-au făcut cercetări şi achiziţii în peste 300 de sate, astfel încît în muzeu au intrat cca. 25 000 de obiecte originale şi documente auxiliare. S-au achiziţionat unelte folosite în ocupaţiile principale şi anexe, mobilier, textile de casă, piese de port şi podoabe şi 20 de construcţii şi instalaţii anexe pentru secţia în aer liber.

Obiectele originale se află astăzi grupate în 6 secţii şi 40 de subsecţii, în cadrul cărora sînt clasate pe domenii de activitate: cules din natură, albinărit, pescuit, vînătoare, creşterea animalelor, agricultură, prelucrarea lemnului, olărit, extragerea şi prelucrarea metalelor, obiecte casnice, costum şi altele.

Muzeul prezintă o expoziţie de bază, întregită de expoziţii organizate pe diverse teme: costum, scoarţe, crestături în lemn etc. Sectorul de port, foarte bine reprezentat, are în colecţia sa cca. 6 600 de piese, de o bogăţie, un colorit şi un bun gust autentic popular.

Secţia în aer liber, care numără în prezent 21 de exponate, se va dezvolta pînă ce va cuprinde întreg teritoriul Transilvaniei. Ea va fi împărţită în două sectoare: unul al tipurilor de gospodării, case şi monumente de arhitectură populară, unde unităţile vor avea o succesiune zonală, şi un altul al instalaţiilor tehnice ţărăneşti şi al atelierelor meşteşugăreşti, care vor fi amplasate într-o succesiune cronologică.

Anuarul muzeului publică o bună parte din rezultatele obţinute în ultimii ani din cercetările efectuate pe teren.

Ilustraţia care însoţeşte textul înfăţişează obiecte şi instalaţii aflate în posesiunea muzeului, unelte pentru spălarea aurului din prundişuri, pentru cultivarea pămîntului, un război de ţesut din zona Pădurenilor, tindee, covoare, bîte, ceramică, port şi cîteva imagini din secţia în aer liber.

Materialul prezentat într-un mod în acelaşi timp organizat şi atrăgător de Valeriu Butură este menit să popularizeze activitatea Muzeului etnografic din Cluj, care este astăzi un centru de serioase şi ample cercetări de etnografie şi artă populară.

MARINA MARINESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

REPERTORIU DE EXPOZIŢII

Expoziţia de pictură
ANA CIUCURENCU-AZVADUROVA
decembrie 1966
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic
Bd. Magheru nr. 20, Bucureşti

Expoziţia de pictură
LUCIA DEMETRIADE-BĂLĂCESCU
decembrie 1966
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic
Calea Victoriei nr. 132, Bucureşti

Expoziţia retrospectivă de pictură
NICOLAE DĂRĂSCU
decembrie 1966 — ianuarie 1967
Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România.

Expoziţia « FLORILE ÎN PICTURA LUI LUCHIAN »
decembrie 1966 — martie 1967
Muzeul de artă al Republicii Socialiste România.

BIENALA DE PICTURĂ ŞI SCULPTURĂ
decembrie 1966 — ianuarie 1967
Sala « Dalles », Bd. N. Bălcescu nr. 18, Bucureşti.

EXPOZIŢIA DE ARTE DECORATIVE
decembrie 1966 — ianuarie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic
Bd. N. Bălcescu nr. 23, Bucureşti.

Expoziţia « LUNA GRAVURII »
decembrie 1966 — ianuarie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic, Bucureşti.
Bd. Magheru nr. 20, Bucureşti.

Expoziţia de gravură
ILEANA MICODIM
decembrie 1966 — ianuarie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
Calea Victoriei nr. 132, Bucureşti.

Expoziţia itinerantă
« PICTORI ROMÂNI ÎNTRE CELE DOUĂ RĂZBOAIE MONDIALE »
(organizată de Galeria Naţională)
ianuarie 1967
Muzeul regional de artă, Timişoara.

Expoziţia de grafică
NICOLAE DRĂGUŞIN
ianuarie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic
Bd. Magheru nr. 20, Bucureşti.

Expoziţia de pictură
ALMA REDLINGER
ianuarie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic
Bd. Magheru nr. 20, Bucureşti.

Expoziţia de grafică
VIRGIL SVINŢIU
ianuarie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic
Piaţa Libertăţii nr. 14, Cluj.

Expoziţia de pictură
ION MÎNDRU
13 ianuarie — 3 februarie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic
Calea Victoriei nr. 132, Bucureşti.

Expoziţia de gravură
EVA CERBU
28 ianuarie — 17 februarie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic
Bd. N. Bălcescu nr. 23.

Expoziţia de grafică
MIRCEA BĂLĂU
februarie 1967
Sala de expoziţii a Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu »
Str. Doctor Sion nr. 2—4, Bucureşti.

Expoziţia de pictură
DORU BUCUR
5 — 26 februarie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic
Calea Victoriei nr. 132, Bucureşti.

Expoziţia de gravură
VASILE DOBRIAN
2—23 februarie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic
Bd. Magheru nr. 20, Bucureşti.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Expoziția de pictură
DOINA HORDOVAN
februarie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic
Str. 6 Martie nr. 2, Cluj.

Expoziția de pictură
RADU MAIER
februarie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic
Piața Libertății nr. 14, Cluj.

Expoziția de grafică
PETRE PETRESCU
februarie 1967
Sălile Galeriei de artă
Calea Mărășești nr. 12, Bacău.

Expoziția « PLASTICA ŞI POEZIA »
(ILEANA BRATU, FLORIN CIUBOTARU, MARIN GHERASIM, CAROLINA IACOB, HENRY MAVRODIN, PAULA RIBARIU)
9 *februarie* — 2 *martie 1967*
Casa Scriitorilor « Mihail Sadoveanu »
Calea Victoriei nr. 115, București.

Expoziția de grafică
CONSTANTIN GAVENEA
februarie — martie 1967
Sala de expoziții a Casei Sindicatelor, Tulcea.

Expoziția de pictură și ceramică
IOANA OLTEŞ
februarie — martie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic
Bd. Magheru nr. 20, București.

Expoziția de pictură
GABRIEL STEPHANESCU-AREPHY
februarie — martie 1967
Sala « Nicolae Cristea »
Str. Brezoianu nr. 23—25, București.

Expoziția de pictură
OCTAVIAN ANGHELUȚĂ
martie 1967
Galeriile de artă ale Fondului plastic
Bd. N. Bălcescu nr. 23, București.

Expoziția de pictură
TEODOR BOTIŞ
martie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic
Str. 6 Martie nr. 2, Cluj.

Expoziția de pictură-gravură-desen
FLORIN CIUBOTARU
martie 1967
Sala de expoziții, str. Victoria nr. 89, Pitești.

Expoziția de sculptură
CÉLINE EMILIAN
martie 1967
Sala « Dalles », Bd. N. Bălcescu nr. 18, București.

Expoziția de sculptură
CONSTANTIN GRECU
19—31 martie 1967
Sala de expoziții « Kalinderu »
Str. dr. Sion nr. 24, București.

Expoziția de pictură
VIORICA ILIE
martie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic
Calea Victoriei nr. 132, București.

Expoziția de pictură și grafică
LIGIA MACOVEI
martie 1967
Sala « Dalles », Bd. N. Bălcescu nr. 18, București.

Expoziția de pictură
BARBU NIȚESCU
10—17 martie 1967
Cenaclul Uniunii artiștilor plastici, București.

Expoziția de pictură
SANDA POPESCU-SĂRĂMĂT
martie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic
Bd. Magheru nr. 20, București.

Expoziția de pictură
IMOLA T. VÁRHELYI
martie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic
str. G. Coşbuc nr. 14, Baia Mare.

Expoziția retrospectivă a sculptorului
ION VLASIU
martie 1967
Sala « Dalles », Bd. N. Bălcescu nr. 18, București.

Expoziția de pictură
MIRCEA VREMIR
martie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic
Str. 6 Martie nr. 2, Cluj.

EXPOZIȚIA RETROSPECTIVĂ DE PICTURĂ ŞI GRAFICĂ « 1907 »
martie — aprilie 1967
Muzeul Simu, București.

Expoziția de acuarelă
CLARA CANTEMIR
martie — aprilie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic
Calea Victoriei nr. 132, București.

Expoziția de sculptură
ION CĂRĂMIDAR
martie — aprilie 1967
Sala « Arta », Piața 23 August, Brașov.

Expoziția de acuarelă
VICTOR CIATO
martie — aprilie 1967
Galeriile de artă ale Fondului plastic
Piața Libertății nr. 14, Cluj.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Expoziția de afișe
JEAN EUGEN
martie — aprilie 1967
Sala « Dalles », Bd. N. Bălcescu nr. 18, București.

Expoziția de pictură și grafică
NICOLAE IORGA
martie — aprilie 1967
Sala « Arta », Piața 23 August, Brașov.

Expoziția de pictură
IACOB LAZĂR
martie — aprilie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic, Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură
RODICA LAZĂR
martie — aprilie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic
Bd. Magheru nr. 20, București.

Expoziția de pictură și grafică
LIGIA MACOVEI
martie — aprilie 1967
Muzeul de artă, Cluj.

Expoziția de grafică
FERDINAND MAZANEK
martie — aprilie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic, Sibiu.

Expoziția de grafică
MIRON CONSTANTINESCU
aprilie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic
Bd. N. Bălcescu nr. 23, București.

Expoziția de pictură
NICOLAE DĂRĂSCU
aprilie 1967
Casa de cultură, Sinaia.

Expoziția de pictură și sculptură
GRIGORE GR. SPIRESCU
aprilie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic
Bd. Magheru nr. 20, București.

Expoziția de pictură
LIA SZÁSZ
aprilie 1967
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic
Bd. Magheru nr. 20, București.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA ARTĂ PLASTICĂ

Tom 14 1967

INDEX ALFABETIC

		Nr.	Pag.
Profesorul G. Oprescu la 85 de ani		1	3
Editorial		2	139
GHEORGHE ARION	Date noi referitoare la prima catedrală catolică de la Alba-Iulia	2	155
MARGARETA BENKÖ	Probleme urbanistice ale oraşului Cluj în prima jumătate a secolului al XIX-lea	2	237
RADU BOGDAN	Locul lui Theodor Aman în cultura românească	1	41
PAVEL CHIHAIA	Un vechi monument de arhitectură în Rîmnicul-Vîlcea: biserica Sf. Dumitru	2	175
VASILE DRĂGUŢ	Picturile murale din biserica evanghelică din Mălîncrav	1	79
H. GERSON	Limbajul istoricului de artă	1	5
CONSTANTIN JOJA	Pridvorul închis în arhitectura civilă urbană românească în secolele al XIX-lea şi al XX-lea	2	227
EMIL LĂZĂRESCU	O icoană puţin cunoscută din secolul al XVI-lea şi problema pronaosului bisericii mănăstirii Argeşului	2	187
DUMITRU NASTASE	Despre spaţiul funerar în arhitectura moldovenească	2	201
AMELIA PAVEL	Stiluri portretistice în grafica românească modernă	1	49
PAUL PETRESCU	Unitatea de concepţie constructivă şi decorativă a bisericilor de lemn româneşti	1	23
CORNELIA PILLAT	Pictura din interiorul bisericii Creţulescu din Bucureşti	2	209
PAUL HENRI STAHL	Arta populară românească şi arta orăşenească	1	11
RADA TEODORU	Pridvorul Tismanei	2	161
RĂZVAN THEODORESCU	Cîteva observaţii asupra unor piese de argintărie din veacul al XIV-lea. În jurul unei continuităţi artistice balcano-dunărene	2	145
SORIN ULEA	Asupra formării spaţiului interior în arhitectura medievală a Armeniei şi Georgiei	1	71
TEODORA VOINESCU	Modele tradiţionale şi observaţii din realitate în pictura muntenească a veacului al XVIII-lea: caietul de modele al lui Radu Zugravul	1	57
TEODORA VOINESCU	Metode de cercetare în domeniul artei medievale româneşti	2	141

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PAVEL CHIHAIA	Trecutul bisericii Botuşari din Curtea de Argeş..	1	103
EMIL DIACONESCU	Contracte de zugravi de biserici	1	95
CARMEN DUMITRESCU	Mihail Dan (1836—1885)	1	121
FLAMINIU MÎRŢU	Ştiri noi şi precizări biografice asupra pictorului revoluţionar Ion D. Negulici	1	115
Note de lectură		1	131
Note de lectură		2	245
Repertoriu de expoziţii		1	133
Repertoriu de expoziţii		2	247

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

N. DUNĂRE şi colab., **Arta populară din Valea Jiului — regiunea Hunedoara,** 1963, 561 p. + 17 pl., 68 lei.

GR. IONESCU, **Istoria arhitecturii în România,** vol. I, **De la orînduirea comunei primitive pînă la sfîrşitul veacului al XVI-lea,** 1963, 541 p.+8 pl., 57 lei; vol. II, **De la sfîrşitul veacului al XVI-lea pînă la începutul celui de-al cincilea deceniu al veacului al XX-lea,** 1965, 543 p., 9 pl., 51 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Das Siegesdenkmal von Adamklissi. Tropaeum Traiani,** 1965, 737 p., 5 pl., 75 lei. Coeditare cu Rudolf Habelt-Verlag, Bonn.

G. SEBESTYÉN şi V. SEBESTYÉN, **Arhitectura Renaşterii în Transilvania,** 1963, 252 p., 31,70 lei.

*** **Ştefan Popescu — desenator.** Album întocmit de acad. prof. G. Oprescu şi Mircea Popescu. Prefaţă de acad. prof. G. Oprescu, 1962, 23 p. + 206 reproduceri, 60 lei.

*** **Omagiu lui George Oprescu. Cu prilejul împlinirii a 80 de ani,** 1961, 610 p. + 8 pl., 93,50 lei.

*** **Jean Alexandru Steriadi — desenator.** Album întocmit şi cu o prefaţă de acad. prof. G. Oprescu, 1961, 31 p. + 257 reproduceri, 60 lei.

N. STOICESCU, **Repertoriul biografic al monumentelor feudale din Bucureşti,** 1961, 364 p., 35,60 lei.

VIRGIL VĂTĂŞIANU, **Arhitectura şi sculptura romanică în Panonia medievală,** 1966, 150 p., 28 lei.

*** **Istoria teatrului în România,** vol. I, **De la începuturi pînă la 1848,** 1965, 380 p.+3 pl., 48 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, **Arta populară din** 1967, 278 p. + 5 pl., 40 **lei.**

E R A T Ă

La pag.	rîndul:	în loc de:	se va citi:
186	4 de sus	1382	1380
202	16 de jos	al XV-lea	al XIV-lea

„Studii şi cercetări de istoria artei", Seria artă plastică, nr. 2/1967.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII — REVISTĂ DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHE
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE — CLUJ
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE ŞI ARHEOLOGIE — IAŞI
STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTĂ PLASTICĂ
— SERIA TEATRU — MUZICĂ — CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
STUDII CLASICE

STUDII ŞI CERCET. DE IST. ART., SERIA ARTĂ PLASTICĂ, T. 14, Nr. 2, P. 137—252, BUCUREŞTI, 1967
Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică „ARTA GRAFICĂ", Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

N. DUNĂRE şi colab., **Arta populară din Valea Jiului — regiunea Hunedoara,** 1963, 561 p. + 17 pl., 68 lei.

GR. IONESCU, **Istoria arhitecturii în România,** vol. I, **De la orînduirea comunei primitive pînă la sfîrşitul veacului al XVI-lea,** 1963, 541 p.+8 pl., 57 lei; vol. II, **De la sfîrşitul veacului al XVI-lea pînă la începutul celui de-al cincilea deceniu al veacului al XX-lea,** 1965, 543 p., 9 pl., 51 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Das Siegesdenkmal von Adamklissi. Tropaeum Traiani,** 1965, 737 p., 5 pl., 75 lei. Coeditare cu Rudolf Habelt-Verlag, Bonn.

G. SEBESTYÉN şi V. SEBESTYÉN, **Arhitectura Renaşterii în Transilvania,** 1963, 252 p., 31,70 lei.

*** **Ştefan Popescu — desenator.** Album întocmit de acad. prof. G. Oprescu şi Mircea Popescu. Prefaţă de acad. prof. G. Oprescu, 1962, 23 p. + 206 reproduceri, 60 lei.

*** **Omagiu lui George Oprescu. Cu prilejul împlinirii a 80 de ani,** 1961, 610 p. + 8 pl., 93,50 lei.

*** **Jean Alexandru Steriadi — desenator.** Album întocmit şi cu o prefaţă de acad. prof. G. Oprescu, 1961, 31 p. + 257 reproduceri, 60 lei.

N. STOICESCU, **Repertoriul biografic al monumentelor feudale din Bucureşti,** 1961, 364 p., 35,60 lei.

VIRGIL VĂTĂŞIANU, **Arhitectura şi sculptura romanică în Panonia medievală,** 1966, 150 p., 28 lei.

*** **Istoria teatrului în România,** vol. I, **De la începuturi pînă la 1848,** 1965, 380 p.+3 pl., 48 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, **Arta populară din zonele Argeş şi Muscel,** 1967, 278 p. + 5 pl., 40 lei.

REVISTE PUBLICATE
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII — REVISTĂ DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHE
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE — CLUJ
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE ŞI ARHEOLOGIE — IAŞI
STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTĂ PLASTICĂ
— SERIA TEATRU — MUZICĂ — CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
STUDII CLASICE

STUDII ŞI CERCET. DE IST. ART., SERIA ARTĂ PLASTICĂ, T. 14, Nr. 2, P. 137—252, BUCUREŞTI, 1967
Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică „ARTA GRAFICĂ", Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

43826

Lei 20